目录

第一章
匈牙利神童

（一）走 出 莱 丁

十九世纪初的欧洲处于动荡不安之中。拿破仑的亢奋一次又一次地冲击着法兰西远远近近的邻国，他自认为不久他将掌握整个欧洲，将其带入新的时代。可实际上，反对拿破仑帝国的力量已在迅速积蓄，他已处于潜在的威胁之中。

1812年，拿破仑闯入俄罗斯腹地，一直打进了莫斯科。他没想到这并不是胜利，而是惨败——几十万军队困在冰天雪地中，几乎是不战自亡。待他逃回法兰西，第一次领悟到局势之严峻，再回首四邻，才看到处处是危机。

但欧洲有些地方，仍然如康斯太布尔[①]画布上的田园一般，静谧、安详，无论是战火，还是激进的思潮，都没有丝毫的波及。老百姓一如既往地耕作、生息，保守着古老的传统。

---

① 康斯太布尔（1776—1837），英国十九世纪风景画家。

匈牙利西部边境的一个小村庄——莱丁，便是如此。这里是显赫的匈牙利贵族埃斯特哈奇家族的领地之一，亚当·李斯特，我们的主人公弗朗茨·李斯特的父亲，在这儿任着一个不大不小的职位：土地监管员。他为主人管理、监督村子里的各种事物。

亚当给人的印象是勤勉、谨慎。他每日坐在账桌前，记下每一笔开支，然后恭恭敬敬地交上去审理。谁也看不出来，他心中隐藏着另一个世界。

据说李斯特的祖上也曾是贵族，可是不知在哪一代上衰败了，落到了如此地步。亚当的母亲不肯服输，在极其窘迫的经济状况下，坚持让亚当读了四年中等学校，甚至还让他读了一年大学。没毕业的原因自不必说，钱，迫使他们压抑了多少渴望和梦想。

从外面的世界回到乡下，亚当像他的父亲一样，在埃斯特哈奇家族的领地上服役。曾有一度因为他的音乐才华，主人让他参加了宫廷里的小乐队，担任中提琴手。当时在这里担任指挥的，是著名的奥地利作曲家胡梅尔，他对亚当的音乐才能很是欣赏，这使亚当大受鼓舞，他幻想着能在音乐领域中有所成就。可是没想到主人一纸轻飘飘的命令，就把他带到了偏远的莱丁村，他的梦幻在一刹那间破灭了。

在小小的莱丁村，亚当有了收入虽不多但还稳定的职务。1811年初，35岁的亚当结了婚。妻子安娜·拉格尔是德国南部人后裔。据李斯特传记作者山道尔[①] 调查，她曾是个孤儿，当过使女，甚至还讨过饭，后来投奔到莱丁村亲戚家。娶这样一个穷姑娘，可想而知亚当的境况了。夫妻俩很和睦，但是话很少，对于自己曾有过的经历和心中的梦想，亚当从不对安娜说起——那只会加深他的失落感，而且，对安娜这个老实本分的乡下女人来说，那些事情是不可想象，也毫无意义的。

---

① 加尔·久尔吉·山道尔，匈牙利作家、音乐史家，著有《李斯特》传记小说。

然而，打开过的通往外面世界的大门不可能完全关上。在一架小小的钢琴上，亚当寄托着内心的激情。每晚他都要俯身其上，一言不发地长久地弹奏，让那飘出窗户、穿透夜空的美妙声音向遥远的上帝发出热切的祈求。他的渴望，就像莱丁这个小小的村庄在地图上的位置——它就坐落在匈牙利向西、向音乐的王国奥地利伸出的那只“手掌”上。

1811 年 10 月 22 日，弗朗茨·李斯特，亚当与安娜的独生子降生了。亚当绝没有想到，这个孩子将大大改变他的生活，使他的后半辈子过得紧张而兴奋。

小弗朗茨羸弱、苍白、多病，安安静静的。安娜常常祈祷上苍赐给他平安和健康。她最大的愿望便是安安稳稳地在这里度过一生。她从来没有不切实际的想法。

偏偏村子里有人断言说，这孩子不该属于这里，他和别的农家孩子不一样。迟早有一天，他会离开莱丁村。安娜不喜欢这种说法，亚当却认了真，他开始注意起儿子的一举一动。

亚当发现，他的琴声对儿子有一种特别的吸引力。每当他弹起钢琴，弗朗茨都会凝神谛听，稚嫩的小脸上会出现明显的愉快表情。这真让亚当高兴：在他们父子之间有了一个共同的世界，这就是音乐。

这是亚当写给主人的一封信，从字里行间，我们可以想象这位做父亲的心情：

“弗朗茨 6 岁时听我演奏里斯[①]的 C 大调协奏曲，他伏在钢琴上听得入了神。晚上，从花园里散步回来，他唱起了这首协奏曲的主题。我们要他再把它唱一遍，而他却并不知道他正在唱的是什么。”[②]

---

① 里斯(1784—1838)，德国钢琴家、作曲家、指挥家，曾师从贝多芬。

② 摘自〔英〕威尔金森：《李斯特传》，孙国忠等译，天津人民出版社 1990 年版。

和别的孩子的确不同，弗朗茨最大的乐趣不是爬树捉虫，而是在钢琴上长时间地敲敲弄弄。当他摸索出一条像样的旋律来的时候，亚当真是心花怒放。于是，钢琴课在弗朗茨7岁那年开始了。许多传记作家都喜欢描述童年时的弗朗茨出众的音乐天赋。诸如弗朗茨那双修长、灵活的手，他对音乐超人的颖悟力和记忆力，美妙的乐感等等。（在李斯特成名以后，曾有人为他的手做了一副石膏模型，那的确是很美很有力的一双手，李斯特自己也多次谈到，他对自己这双手的肌肉灵敏度相当满意。）起初，亚当还按部就班地进行授课，可很快，他的计划就被打破了，儿子的进步速度让他又惊又喜。显然，是弗朗茨在拖着他往前走。不知所措中，亚当索性把珍藏的那一堆乐谱一古脑儿都交给儿子，让他自己去弹，除了在必要的时候给些指点以外，他想不出自己还可以做些什么。

儿子明快的琴声给亚当指明了一条毋庸置疑的道路：为弗朗茨创造条件，寻找学习深造的机会，让他的才能得到发展。从这一刻起，亚当的血液真正融入了弗朗茨的生命之中，儿子的天赋也给了亚当后半辈子生活 的全部意义。做父亲的知道，前景还十分渺茫，道路将漫长而曲折，但那一束希望之光给了他极大的勇气。

第一个步骤，是要取得主人的支持。亚当开始向埃斯特哈奇王子写信，汇报儿子的情况。大约有一年多的时间，所有的信件都仿佛石沉大海，杳无回音。亚当毫不气馁，他一封又一封地继续，详细描述弗朗茨的惊人进步：

“在22个月内，他已经很容易地克服了巴赫、莫扎特、贝多芬、克莱门蒂、胡梅尔、克拉默等人作品中的困难，而且能以正常的速度准确无误地视奏最难的钢琴小曲。在我看来，这种进步是极其巨大的。”①

机会终于在1820年的秋天来到了。9岁的弗朗茨·李斯特在

① 摘自〔英〕威尔金森：《李斯特传》。

肖普朗城一家贵族的客厅古卡西诺厅首次亮相。

肖普朗城属于匈牙利西部的杰尔—肖普朗州，它因在音乐和戏剧方面的悠久历史而享有盛名。至今，那里还保留着椭圆型的老城，古旧的城墙、教堂、塔楼，以及带有庭院的房舍。城里的居民对于欣赏音乐不但有着浓厚的兴趣，而且颇有品位。弗朗茨·李斯特的音乐生涯从这里起步，应该说是很幸运的。

这场音乐会与一位贵族子弟、盲小提琴家布劳温男爵合开。(在那个时代还没有一个人的独奏音乐会，据史学家们考证，第一个这么做的人，就是弗朗茨·李斯特，但那是十几年以后的事了。)李斯特自然不记得当时的情景了，但亚当却终生难忘。

小小的弗朗茨在那架显得格外庞大的钢琴前坐下时，观众里有人吃吃地笑了，也许是因为他那身有点怪异的演出服(安娜几天来为它绞尽了脑汁)。弗朗茨并不在意大家的反应，他把双手刚放到键盘上，刹那间，明快的声音传了出来，毫不夸张，亚当分明看见大家都眼睛为之一亮。一曲终了，掌声如潮，亚当的视线却模糊了。他知道，成功了。

古卡西诺厅音乐会的主角原本是年轻的布劳温男爵，结果弗朗茨·李斯特出色的表演使他变成了人们大为赞叹的中心，这个消息很快传到了波索尼[①]的埃斯特哈奇庄园里。一个多月以后的11月26日，弗朗茨在酷爱音乐的主人米凯尔公爵和一大群贵族面前，举行了第二次公开表演。匈牙利报纸——《布莱斯伯格报》刊登了这样一段话：

“(11月)26日，上个星期天中午，9岁的钢琴艺术家弗朗茨·李斯特有幸在米凯尔·埃斯特哈奇公爵家中为一些显赫的本地贵族和音乐行家们进行表演。他超群的技巧、理解最困难的乐谱和视奏任何放在他面前的乐曲的能力，都得到了极高的赞赏，人们寄予

① 现为布拉蒂斯拉伐。

他极高的期望。”[1]

这是一个决定一生的、了不起的胜利。小男孩弗朗茨为自己赢得了走向新天地的通行证——主人米凯尔公爵兴奋地宣布：他将赞助这个孩子，让他去维也纳深造。这一慷慨的决定感染了在场的另外几位贵族，老爷们当下组成了一个“委员会”，签了一份协定：在弗朗茨·李斯特六年的学习过程中，将每年得到600个奥地利弗罗林。[2]

赞助艺术和艺术家，在欧洲是历史悠久的传统。埃斯特哈奇家族在这方面的成就更是令人瞩目。这个势力强大的匈牙利贵族世家，从十六世纪开始，就对匈牙利的政治、经济以及艺术有着重大的影响。且不去说那几位担任过匈牙利总督、元帅、外交官的政治家，真正的画家、音乐家也是有的。比如发现约瑟夫·海顿，提出给他以资助的帕尔·翁托尔亲王，就是一位擅长于小提琴、长笛、琉特琴演奏的行家，在收集、整理音乐乐谱方面颇有功绩。帕尔的弟弟米克诺什亲王在掌管家族大权的三十年里，重新建造了宏伟的人称“匈牙利的凡尔赛”的埃斯特哈奇城堡，在他家豪华的歌剧院和音乐厅里，他亲自参加海顿指挥的演奏，有时还作为男中音登台演唱。毫不夸张地说，没有埃斯特哈奇家族的赞助，我们今天不会听到海顿的名字。除了海顿，与这个家族有着某种联系的大音乐家，还有莫扎特，胡梅尔，贝多芬，舒伯特。前三人多次在埃斯特哈奇庄园里举行音乐会演奏，舒伯特则是这个家族中孩子们的夏季音乐教师。有人称这个家族是欧洲艺术与天才的“保护神”，这是充满了敬意的称谓。

亚当对米凯尔公爵的感谢那是不用说了——敞亮的道路终于在他的眼前展开了，他已看到了那束希望的光，它是那样地辉煌，耀眼！亚当的心帆已经张满，他义无反顾地要离开莱丁村。

---

① 摘自威尔金森：《李斯特传》。

② 奥地利货币名称。

对安娜的眼泪和种种担忧视而不见，他迅速地处理家具，打点行装，那架给了他安慰和希望的小钢琴也卖掉了。亚当有种预感：他们不会再回到这里来了。弗朗茨的世界决不是这个小村庄。

1822 年 5 月 8 日，李斯特一家离开了匈牙利的莱丁村，走上了通往维也纳的大道。

（二）点燃心炬

维也纳是一座美丽迷人的城市。它的建城历史可以追溯到公元十二世纪，而作为重要的都城，是从十六世纪开始的。多瑙河横穿市中心，两岸到处是被绿荫环抱着的哥特式、巴罗克式和文艺复兴式的历史建筑。除了作为城市标志的圣斯蒂芬大教堂、圣彼得大教堂、哈布斯堡王宫以外，最吸引人的是这里的音乐建筑。在 1691 年建成的哈布斯堡王朝夏宫里，海顿和莫扎特曾亲自指挥他们的交响曲，在 1788 年建成的维也纳歌剧院里，莫扎特和贝多芬的歌剧杰作曾经辉煌地上演。维也纳已成为音乐的同义语，海顿、莫扎特、贝多芬等音乐家的声名与之紧紧相连。作为“欧洲音乐之都”，几百年来，几乎所有有志于音乐的人都要来这儿展露头角，发展事业。他们用自己的艺术造就了欧洲最挑剔的音乐听众，反过来说，这些听众也造就了一批又一批音乐家。他们热情地为天才欢呼，为杰作喝彩，但也会毫不犹豫地抛弃那些曾经获得过成就而今不再受到欢迎的人，其冷酷程度与往昔的热烈不相上下。

十九世纪二十年代，贝多芬在维也纳人中大获喝采的时期已经过去了，尽管人们还会为拥有贝多芬而自豪，还是把他当作维也纳的骄傲，但追求新时尚的人已在心里将他遗弃。这种趣味的改变与法国革命的失败不无联系。作为革命领袖、未来之希望的拿破仑已销声匿迹，他引起的种种兴奋使欧洲疲惫不堪。此时，人们不愿再唱理想之歌，他们要求音乐家们提供欢笑和轻松，以此来逃避政

局带来的烦恼和失望。而贝多芬本人此时已进入了他的新阶段，他的晚期作品变得更加深刻而沉静了。对听惯了传统音乐的人来说，他的和声有点“含混”、不和谐，他的曲式结构有点不那么规范化，情感脉络的走向也有点使人困惑，有人以为这是他的耳疾所致，实际上，贝多芬正在向新的时代行进，他已经勇敢地打开了十九世纪浪漫主义世界的大门，把其他人远远地甩在了后面。只有开放的、坚强的心灵才能够保持对贝多芬的景仰。这种景仰不是表面的喧哗，而是一种深刻的理解。

与贝多芬同时生活在维也纳的另一位音乐大师，是弗朗兹·舒伯特。那时没人把他当大师看待。这位不走运的作曲家写了大量的杰作，包括从短小的艺术歌曲到宏伟的交响曲几乎所有的音乐体裁，可是他因为缺乏上流社会的支持，他的歌曲和器乐小曲只能在市民和艺术家的小圈子里问世，至于交响曲是根本没有机会上演的。如果说他在当时还算是一位被人喜欢的音乐家，这也只是因为他音乐中的优雅、细腻，他的盎然诗意，他的亲切（在小型的晚会上，他常常在钢琴上即兴弹奏圆舞曲，给人们带来欢乐），以及他适度地表现了人们对现实生活的不满。维也纳人那时还远远没有意识到他正在把欧洲音乐从古典风格引向新的浪漫主义的境界，他是与贝多芬并肩于时代转折点上的、面向未来的开拓者。

在李斯特父子的心中，贝多芬永远是神明。只要一想到贝多芬此时也住在这座城市的某一所房子里，弗朗茨就感到幸福。11 岁的男孩，尚想不到太远的事，但他喜欢维也纳的气氛，从四面八方传来的种种音乐声使他快活。他隐约感到，自己正在迈入一个更广大更丰富的世界，他与他的神明越来越近了。

安顿下来的第一件事，是去拜访车尔尼。他是贝多芬的学生，是欧洲最著名的钢琴教师，假如能够成为他的弟子，这对弗朗茨的一生是极为重要的一步。

车尔尼先生不过 30 多岁，看上去却老成得多。一双严肃的眼

睛从镜片后面射出的光，令亚当和孩子颇有些紧张。父子俩刚刚说明来意，就遭到了干脆的拒绝：没有时间，不能再收任何学生。在亚当的再三请求下，弗朗茨得到了“弹一小曲”的允许。

男孩赶紧坐上琴凳，弹奏起来。这架钢琴真好弹，弗朗茨想着，全然忘记了严厉的车尔尼先生。他的手在键盘上飞快地奔跑，就像平常在家里那架琴上快乐地玩儿一样。一曲弹完，他才想起来应该听听这位先生的意见。可车尔尼先生一言不发，随手从琴上拿了一本谱子，打开一页，让弗朗茨视奏。男孩照做了。

“到处是毛病”。琴声停下后，车尔尼先生下了断语。他问谁是这孩子的老师。亚当承认，是他自己。他的脸涨得通红，不知道接下来该说什么好，弗朗茨更是一脸沮丧。谁知，就在他俩被送出大门时听到车尔尼的一句叮嘱：

“明天一早来上第一课。”

父子俩站在大街上面面相觑，他们都怀疑自己是不是听错了。亚当的心仍然被不安笼罩着，忐忑不已。

车尔尼当年也是个有“神童”之称的在维也纳相当活跃的小钢琴家。他先是从他的父亲、一位颇有名气的钢琴教育家那里获得早期的训练，后来荣幸地成为贝多芬大师的学生。据说，他能背下几乎所有的贝多芬钢琴作品。少年车尔尼深得上流社会的宠爱，他频频出入贵族客厅，为人们作精彩的表演。可后来，人们的热情渐渐减退了。车尔尼很清楚个中缘由：人们更喜欢华丽、夸张的演奏。这是那些巡回演奏家们所特有而他车尔尼不屑一顾的。他性格内向，比较严谨，不善于取悦于人，加上年龄渐长，“神童”这顶帽子也戴不住了。于是，他开始回避众人，尽量减少社交，将大多数时间都沉浸于自己的世界之中，研究钢琴演奏技术，探索教学方法，并且写了大量的作品，包括歌剧、交响曲、宗教音乐以及各种各样的钢琴作品。作为一名优秀的钢琴教师，他在 欧洲有相当大的名气，前来求教的学生总是一批又一批，弄得他无法应付。尽管他对学生的挑

选已经是非常苛刻了，但仍然是门庭若市，每天他都要和这些学生在钢琴前一起度过十个小时。当学生们走了之后，他又要埋头于自己的创作之中，不难想象，他的生活实在是太辛劳了。

初次见面，弗朗茨就在车尔尼这里领教到了严厉的滋味，这使他对老师十分敬畏，然而他却不知道车尔尼在他们走后，写下了这样一段洋溢着热情和兴奋的日记：

"他是一个苍白的、看上去很羸弱的孩子。他在琴凳上摇摆，像是醉了酒似的，我甚至害怕他可能会掉下来。他的演奏相当无节制，含糊而混乱，对指法几乎毫无概念，以致他把手指都乱扔在琴键上。然而，我又非常为上帝赋予他的才能所惊奇。我放在他面前的作品，他总是看着视奏，完全出于本能，而且表现得比该有的更多，……上帝在这里造就了一位钢琴家！在父亲的请求下，我给了他一个主题即兴演奏，这时他也演奏得一样好，虽然他没有丝毫的和声知识，但是，在他的演奏中常常散发出天才的光彩。"①

车尔尼的确是一位好教师。他一眼就看出了弗朗茨的弊病：缺少规矩，太自由。可是就像从沙子里发现了金子的闪光一样，他敏感地注意到了弗朗茨所具备的演奏家天赋，这对一位教师来说，是最令人兴奋的事了。车尔尼采取的方法是给弗朗茨立规矩，让他学会真正的艺术家应该具有的严谨。他给了弗朗茨一本克莱门蒂写的钢琴练习曲集，叫做《名手之道》（又译作《艺术津梁》或《通往帕尔纳索斯山的阶梯》）②。这里面有一百首囊括了各种演奏技巧的小曲，如果能够克服它们，钢琴上的所有困难便都不在话下了。平心而论，这本练习曲是很枯燥的，在克莱门蒂的"阶梯"面前弗朗茨感到十分苦恼。可是老师车尔尼先生坚持让弗朗茨练习这些小曲子，他认为其中的各种复杂技法是一个演奏家必须掌握的。同时，

---

① 摘自威尔金森：《李斯特传》。

② 帕尔纳索斯山是古希腊神话中艺术女神缪斯的居所。

他是在有意识地纠正弗朗茨的不良习惯，所以即使弗朗茨一遍就视奏下来了，他也还是要求孩子精力集中地弹奏许多遍，直至达到完美的境地。

车尔尼是真正的古典主义音乐家，而弗朗茨的天性是喜欢幻想、渴求自由、不愿受任何拘束。传记作家们普遍认为，弗朗茨的这种性格因素，在某种程度上是从吉卜赛人的音乐中获得的。在匈牙利的村庄里，常常有一些流浪的吉卜赛人，他们性格放荡不羁，无视社会规矩，虽穷困得衣衫褴褛，但却快活无比。他们的歌舞艺术同样是自由奔放、无拘无束，充满了奇妙的魅力。这些人给幼年弗朗茨留下了深刻的印象。而有趣的是，这一切，又恰恰与十九世纪浪漫主义艺术的典型特征——反对理性、追求情感与思想解放——相符合。当弗朗茨在车尔尼门下学习的时候，他学到了精湛的技巧和严谨的治学态度，以及古典主义高贵的气质，同时，他心中对自由而新奇世界的渴望一刻也没有消失过。

歌德曾说："在限制中才显露出能手，只有法则，才能给我们自由"。限制，对天才来说是跳台上的跳板，可是对庸才来说，却是将他们淹没的洪流。

弗朗茨渐渐懂得了老师的良苦用心，在后来他的第一部成熟的钢琴作品、1826年完成的《24首大练习曲》扉页上，他题写着"献给敬爱的老师车尔尼"。

在十九世纪初，欧洲的钢琴演奏分为两大流派，一种是强调结构明晰，乐句流畅，颗粒性强，代表人物是莫扎特的学生胡梅尔；另一派强调声音饱满，力度大，富于戏剧性，使钢琴获得类似于管弦乐队的宏伟效果，贝多芬当年的演奏便属于这一派。前者与典雅秀丽的罗可可风格有一种血缘关系，并且更多的是受到羽管键琴[①]

---

① 又称古钢琴，一种卧式竖琴型或梯形键盘乐器，用羽管或皮制簧片拨弦发声，它的声音清脆，但音量较小。

这种乐器特质的影响；后者则倾向于未来，它是激情主义的具体反映，同时与声音宏亮、反应迅速的新型钢琴有着密切的关联。克莱门蒂是汲取了这两大流派长处为一身的演奏家，在他的《名手之道》中，一百首"以严格与自由风格"写成的小曲便是综合了这两种流派技巧的练习，通过这一艰苦的训练过程，弗朗茨的演奏从此踏上了大师级的台阶。

李斯特一家在维也纳的日子过得很艰苦，几位匈牙利贵族赞助的钱远远不够日常的开销，他们节衣缩食，亚当还试图找一份工作，可是始终没能如愿。所幸，仁慈的车尔尼先生免了弗朗茨的学费，而且因为他带弗朗茨去某几家贵族沙龙里进行表演，孩子倒常会带着人们赏赐的几个钱回到家里来。眼看着儿子飞速的进步，亚当下定决心，说什么也要坚持下来，决不后退。安娜心情不佳，她思恋家乡，对维也纳的一切都看不顺眼，但这个温顺的女人不说什么，最多是一个人坐着，少言寡语地发一阵呆。

根据车尔尼的指点，亚当带弗朗茨去求教另一位老师——著名指挥、作曲家安东尼奥·萨列里。这个意大利人曾经红得发紫，他连续多年担任维也纳宫廷音乐总监，在宫廷歌剧院里掌握着大权，他漫长的音乐生涯对欧洲乐坛曾起到了重要影响，贝多芬、车尔尼以及舒伯特都曾是他的学生。不过，最使他"声名远扬"的，却是因为与莫扎特的关系。有些人把莫扎特的挫折以至于早逝归罪于萨列里，他被蒙上了一层阴沉的色彩，成了阴谋家、嫉贤妒能者的典型代表。的确，莫扎特在维也纳的几年，曾使萨列里光彩大减，他们无形之中成了对手，但种种戏剧性的传闻都是没有什么根据的，况且萨列里在皇室面前稳固的地位并没有受到莫扎特天才的威胁。今人对他的误解更深更强，其主要原因恐怕是由于俄国作家普希金那部精彩的诗剧《莫扎特与萨列里》，以及后来出现的种种情节类似的电影、戏剧。

亚当和弗朗茨见到的这位大人物，已是70多岁的耄耋老人

了，头发又白又稀，皮肤松弛，嗓音沙哑。虽然他还未从宫廷职位退休，但除了歌剧院的一些排练与演出事务偶尔必须他出面以外，基本上他是隐退了。他在看过了弗朗茨写的几首舞曲风格的钢琴小品和一首合唱曲之后，便很痛快地答应收这个匈牙利小男孩为徒。于是，弗朗茨开始接受和声、对位这些严格的写作技法训练，为将来的创作打基础。

老头儿吸引弗朗茨的，不仅是有趣的课程。他那辉煌的经历对孩子的激励非常强烈——望着客厅里已经蒙上厚厚灰尘的来自皇室的赏赐、奖励，弗朗茨的心头常常一阵阵发热，他多少次想象着自己站在音乐厅的大台上，接受人们如潮水般包围过来的掌声和喝彩。

1822 年 12 月 1 日，弗朗茨·李斯特在维也纳国会音乐厅首次亮相。维也纳的《阿格梅农报》在 12 月号上登载了节目单：

克莱门蒂《序曲》

胡梅尔《b 小调钢琴协奏曲》　　李斯特·弗朗茨演奏

罗德《变奏曲》　　沙因特·鲁滨演奏

罗西尼《德莱特利奥和波里比奥》歌剧咏叹调

温格尔·代莫塞演唱

钢琴自由幻想曲

由 12 岁[①] 的李斯特·弗朗茨应听众要求即兴演奏[②]

11 岁的弗朗茨·李斯特轰动了维也纳。这是《阿格梅农报》在 1823 年 1 月号上的评论：

“……他好像是从天上降临下来的一样，引起了人们最大的称赞。鉴于他的年龄，他给观众的东西简直令人难以置信。人们甚至不理解，这在肉体上怎么是可能的。他能演奏胡梅尔难度极大的作

---

① 实际上是 11 岁。

② 摘自山道尔：《李斯特》，朱安康等译，上海文艺出版社 1985 年版。

品，特别是最后的那段响雷般的乐段，简直是奇迹。据说他能按照乐谱演奏任何作品，在识谱方面具有特殊的才能。愿波西米亚保护这稚嫩的幼苗，使其免遭险恶风暴的摧残，得到健康的成长。他的非凡的艺术才能，像大力神一样——这不是胡思乱想，更不是梦幻——把贝多芬的第七交响乐的行板和罗西尼（Rossini，1792—1868）《泽尔米拉》歌剧的一个主题融合起来了。”[①]

按照那时音乐会的惯例，最后的即兴演奏，主题来自于观众席中传来的小纸条，表演者必须根据它作现场发挥。要求把贝多芬与罗西尼的音乐糅合到一起进行发挥，这是一道难题。且不说小小的李斯特完成得多么令人惊叹，耐人寻味的是，弗朗茨在他的即兴演奏中试图糅合的是他终生都不曾改变的两个精神极端：深刻崇高的、对神圣境界的向往，以及对现世欢乐、眼前成功的追求。这两种精神统治了他一生，有时可能达到了某种协调，但有时却使他陷入深深的苦恼。他在两极之间徘徊，走出了一条复杂的色彩缤纷的人生道路，留下了令世人为之着迷的艺术。

首次亮相的成功，使维也纳音乐界十分兴奋。很快，第二场音乐会又在筹备之中了。受到激励的李斯特父子此时最大的愿望是请到贝多芬大师来听音乐会。在著名的《谈话录》[②] 中我们发现了与此有关的材料。这是少年李斯特在大师本子上写的一段话：

“我常常向冯·申德勒[③]先生表示希望能荣幸结识您。现在这个愿望得以实现，我极为高兴。我将要在13日星期天举行一场音乐会，我恭请您届时光临。”[④]

---

① 摘自山道尔：《李斯特》。

② 贝多芬晚年耳疾严重，别人与他谈话的方式是用笔写在他随身携带的小本子上。尽管上面只有他人的话，但这些本子仍然不失为研究贝多芬思想的重要根据。

③ 冯·申德勒（1794—1864），奥地利小提琴家、指挥家，贝多芬晚年的朋友兼助手，并著有一本《贝多芬传》。

④ 摘自威尔金森：《李斯特传》。

从后面几页申德勒的谈话记录来看，贝多芬没有接受李斯特的邀请。申德勒继续为这个孩子说情道：

“小李斯特急切地要我恭请你给他一个主题，在明天的音乐会上即兴演奏。在音乐会之前，他将一直保密。”

“对这个小家伙的即兴演奏不必太认真。”

“这个孩子是个好钢琴家，但就他的想象力而言，还很难说他确实在即兴演奏。”

“卡尔·车尔尼是他的老师。”

“去吧，让卡尔（贝多芬的小侄子）去听这位小家伙弹琴，肯定会使他高兴的。”

“很不幸，这孩子掌握在车尔尼手中。”

“如果你去出席小李斯特的音乐会，你将会改善最近以来公众对你的不友好反应。”①

从以上这些谈话记录中，我们得到许多信息。首先是贝多芬对车尔尼的看法。贝多芬对他的这个学生是有些失望的，当他看到车尔尼在创造性方面的欠缺后，便与他疏远了，他是决不会喜欢一个“钢琴匠”的，尽管他还把自己心爱的侄子交给车尔尼去学琴。车尔尼一生的作品称得上是数量繁多，种类丰富，可是今天除了那些成套的钢琴练习曲以外，其它的作品都销声匿迹了，这是很能说明问题的。至于公众对贝多芬的“不友好反应”，这也是事实。贝多芬严重的耳疾和强烈的自尊心使他不愿意与人接触，他的心态多少有点异常，因而引起了不少误会。而参加音乐会更是没有意义，他已经完全听不见了。加上这段时间他正在写他的巨作第九交响曲，他拒绝一切社交活动，终日埋头于乐谱中，维也纳人几乎见不到他。作为朋友，申德勒是为他着想的，贝多芬怎样回答他我们不得而知，因为《谈话录》上并没有贝多芬的话，但事实证明，申德勒的话

---

① 摘自威尔金森：《李斯特传》。

奏效了。

4个月以后的1823年4月13日，对弗朗茨·李斯特来说，是个终身难忘的日子。那是在维也纳引起轰动的第二次音乐会——这次的轰动，不仅仅是因为他出色的表演，让维也纳人大受感动的，是大师贝多芬出席了音乐会，人们看到他走上舞台，弯下身子，拥抱了可爱的男孩弗朗茨，并且亲吻了他的额头。

立即有人在报刊上用漫画描绘了这个场面：慈爱的大师，激动的孩子，以及周围满脸惊喜赞叹的人们。这可能是诸多关于李斯特的漫画中最早的一张。

对于一个孩子来说，没有比这更大的赞赏和鼓励了。那神圣的一吻点燃了李斯特心中的灯。他注定要在音乐这条路上走下去，用声音去追索人生的意义。

（三）进 军 巴 黎

1823年12月里的一天，弗朗茨·李斯特受到了一生中第一个打击。

巴黎音乐学院院长凯鲁比尼拒绝了他的入学申请，原因只有一个：弗朗茨不是法国人。

在今天看来，这实在是荒诞至极。可是在那个时代，法国人的骄傲、对自身文化的尊崇，加上革命失败以后贵族重新掌握政权，导致了政策上的封闭性，他们不肯把钱财用来培养一个外国人，他们要保证自己文化队伍的纯洁性。

那位凯鲁比尼非常固执。其实他自己也不是法国人。在20多岁的时候他从意大利出发，先是去伦敦发展事业，因杰出的才能很快被任命为御前作曲家，几年以后，他又来到巴黎寻求更加广阔的发展天地，他以大量的歌剧作品倾倒了法国人，从此便扎根在这个美丽的国家里。从1822年起，62岁的凯鲁比尼被委以巴黎音乐学

院院长的重任，非常可惜的是，他的领导作风是相当保守的，他的艺术趣味停留在了他飞黄腾达的时代。（柏辽兹曾愤怒地在一篇论文中说他是巴黎音乐学院前进的障碍，因为他在学院读书时深受凯鲁比尼的压制。）现在，这位院长大人也许是出于对职责的忠实，他对李斯特的请求毫不动心。

亚当父子对凯鲁比尼的拒绝，是毫无思想准备的。这连车尔尼先生也没有预料到。这位可敬的老师在一年多的时间里，把能够教给弗朗茨的全都给予了，然后果断地结束了他的课程，让弗朗茨前往巴黎继续深造。车尔尼认为巴黎音乐学院是欧洲最理想的学府，弗朗茨将会在那儿得到更加完善的教育。

于是，奔赴巴黎，成了弗朗茨远大前程的第二站。

在踏上西行的征程之前，他们先向东返回匈牙利，以音乐会的形式，郑重地"向祖国汇报，向故乡告别"。在他们的演出海报上有这样一段诚挚感人的话：

"我是匈牙利人。在我即将赴法国和英国之前，我怀着依恋和感激之情为能在祖国演出，汇报我初学的成绩而感到无比的幸福。我还没能达到中学毕业水平，但我将用持续的勤奋来获得它，以求有朝一日能达到幸运的境界——成为亲爱的祖国的光荣树上的一根枝丫。

李斯特·弗朗茨"[①]

祖国给了孩子足够的鼓励。首场音乐会后，匈牙利的《国内外通讯》记者热情地写道：

"上星期四，一个罕见的现象吸引了我们。在'七酋长'饭店大厅里举行的钢琴晚会上，有一个肖普朗州的11岁男孩李斯特·弗朗茨，他的钢琴演奏天才使我们完全倾倒。那些把支持国人的努力当作荣耀事业的大人物、布达和佩斯的崇拜者以及两

---

① 摘自山道尔：《李斯特》。

城的精英显贵都出席了。这个漂亮的金发男孩，显示出机敏、轻松、准确、适当的力度和艺术家的手法。他用美妙而令人眩晕的演奏充实了这次高贵的聚会。他的杰出演奏给人们增添了愉快的希望：这孩子在他的艺术生涯中将为我们祖国带来巨大的光荣。我们祝这个美丽的灵魂健康成长，在他赴英、法前夕，祖国的祝福是对他的预先褒奖。在那里，他一定会为匈牙利人民的才智赢得尊荣。”①

光荣地离开匈牙利之后，李斯特一家人就像当年的莫扎特父子一样，在向西的旅途上一站站停留，一场场举行演奏会，慕尼黑、奥格斯堡、斯图加特……都以热烈的赞赏为弗朗茨新的征程增添着信心。这是1823年10月《奥格斯堡汇报》的报道：

“由慕尼黑向整个音乐世界盛传着一个消息：新莫扎特诞生了！消息还说，这个神奇的儿童7岁时就引起了音乐报刊的注意。这些消息都是真的。只不过他今年已经11岁了②……不管怎样，我们还得承认：这个消息是符合事实的，李斯特·弗朗茨确是新生的莫扎特。这孩子演奏胡梅尔的《b小调协奏曲》是那样的轻松、清晰、准确而有力，感情是那样的深沉，你就是用最大胆的想象也不能找到同他一样年龄的天才来。以前我们也听过胡梅尔本人和莫舍莱斯③演奏这个曲子。我们可以毫无愧色地说：李斯特·弗朗茨绝不比这两位大师逊色。但奇迹还不仅仅是这一点，而是在于那孩子的即兴演奏超过了主题节目……”④

可以想象，当李斯特一家人进入法国领土时，心情是多么昂扬、明朗，这使凯鲁比尼给他们的打击显得极其沉重。面对那张冰

---

① 摘自山道尔：《李斯特》。

② 实际上李斯特此时已经12岁了，据说是演出组织者为引起人们更大的兴趣故意减去了1岁。

③ 莫舍莱斯(1794—1870)，波希米亚钢琴家、教师、作曲家。

④ 摘自山道尔：《李斯特》。

冷的脸和不容分说的语调，弗朗茨犹如一下子跌进了冰窖，他突然感觉到了巴黎冬天的寒冷。

也许真的有神灵在保护着天才。一位仁慈的老人伸出了热情的手，拉起了陷入绝望的弗朗茨。他就是享誉欧洲的钢琴制造商赛巴斯蒂安·埃拉尔德。①

埃拉尔德是德国人，年轻时两手空空来到巴黎，靠精明的头脑和精巧的活计，很快就以羽管键琴的制造出了名。一位慷慨的公爵夫人帮助他建立起了自己的作坊，接着，在1777年，埃拉尔德使法国有了第一架"国产"钢琴。这以前，所有法国人家里的钢琴都是从德国或者英国进口的。法国人为埃拉尔德的成就欢呼，当然，埃拉尔德就此迅速地发达起来了。他将作坊扩大为钢琴厂，不断地研究钢琴制造的新技术，几年以后，他又在伦敦开设了一家分厂，事业越来越兴旺了。在巴黎音乐界埃拉尔德很受人尊敬（他的女婿、意大利人斯蓬蒂尼也是个大名鼎鼎的作曲家），他将自己对音乐和制造技术的热爱，以完美的方式结合到了一起。应该看到，历史上许多像埃拉尔德这样的乐器制造商和革新家，对音乐的发展是有着不可低估的影响的。

热心的埃拉尔德把李斯特一家迎进了自己的家门，提供食宿就不必说了，他还专门为弗朗茨安排了宽敞的学习室和崭新的钢琴。几天以后，又为弗朗茨找到了作曲老师，使他迅速地开始了新的学习生活。

新老师是歌剧作曲家、巴黎著名的意大利歌剧院常任指挥帕埃尔。这是个典型的意大利人，对歌剧的热爱超过了一切，尤其是对他自己的歌剧。关于他的传闻相当多，主要是有关他如何为了确立自己的地位，排挤他人的种种阴谋。有记载说，他曾经拼命阻挠罗西尼的歌剧在巴黎上演，当他的阴谋未能奏效时，他竟使罗西尼

---

① 赛巴斯蒂安·埃拉尔德(1752—1831)，德裔著名乐器制造者。

的歌剧总谱在残缺的情况下演出。帕埃尔在音乐家圈子里是一个不受同行欢迎的人，但由于他的音乐风格轻松甜美，意大利式的旋律华丽迷人，使他在当时颇受人们赞赏，因此他的作品在歌剧发展史上曾占有一定的地位（但今天已经不再被人知晓）。帕埃尔同时还是一个出色的歌唱教师，单靠教人唱歌，就足以保证他的社会地位和富足的生活了。

我们不能确定，帕埃尔教给了弗朗茨什么有用的东西。但从一件事上可以看出，少年弗朗茨受到了帕埃尔的感染，他对歌剧这种形式一时间产生了浓厚的兴趣。被列为作品第一号的歌剧《唐·桑科》就是弗朗茨在帕埃尔指导下完成的习作。

弗朗茨对埃拉尔德在钢琴上的种种改革也十分感兴趣，埃拉尔德的新技术使这件乐器的性能大大增强了：首先，音域扩展了，高音区新增添的一个八度音色迷人，它赋予钢琴幻想性的色彩；第二，音量大大增强了，它能够产生有如钟声般的宏亮音响；第三，加上了抑音踏板，它可以减弱钢琴的声音；第四项发明是最精彩的，埃拉尔德先生称之为“双重擒纵装置”——它可以让手指连续不断地、快速地弹奏同一个音，而用不着担心琴锤反应不过来。这一系列改革对弗朗茨来说，是极其令人兴奋的，后来他的音乐会就一直使用埃拉尔德的得意之作，他在钢琴演技上的许多发明也是以埃拉尔德的钢琴为出发点的。

钢琴这件乐器在十九世纪中叶达到了完美的境地。这一时期大量杰出钢琴家的涌现，钢琴演奏水平的迅速发展，与钢琴本身的改进有着不可分割的联系。假如研究一下历史上演奏者与乐器制造者这一对关系，是十分有趣而令人深受启发的。演奏家和作曲家的创新要求不断地促使制造者在工艺上作更多的改进，而各种乐器的不断革新，又激励着演奏家和作曲家发挥出更多的想象力和创造力，他们两者之间始终有一种良好的循环关系。

1824 年 3 月 7 日，弗朗茨在巴黎举行了首演，这是他在巴黎

度过的第一个春天，阳光明媚地照耀着，几个月前在巴黎音乐学院遭受的冷遇，在一天里就被辉煌的胜利彻底溶解了。匈牙利男孩弗朗茨·李斯特征服了巴黎。

《白旗》杂志的评论员马汀维里兴奋地写道：

“从昨天的音乐会之后，我脑中好像又看见了灵魂转世。我坚信莫扎特的灵魂和思想已经转到李斯特·弗朗茨的肉体中了。……那孩子在刚刚够得上钢琴的键盘和刚刚坐得上琴凳的时候，就已经克服了一切困难而成为欧洲第一流的钢琴艺术家。这个第一流是经得起任何比较的，连莫舍莱斯都不会对这个等级表示异议。”①

对弗朗茨的即兴演奏，马汀维里有一段生动的描绘：

“在此之后，他甩开了演奏台、乐谱和一切台上的东西，完全沉醉在自己的天才中，让美丽的幻想自由飞翔。在这里，语言的权威不起作用，找不出任何形容词来表达当时的现实。在和谐的序曲之后，响起了《费加罗的婚礼》。刚才我已经说过，由于灵魂转体，李斯特成了莫扎特思想的直接继承者。他还给莫扎特的曲调增添了新的东西，这最好不过地证明他继承得是多么完美。”②

这场演出开始了弗朗茨正式的演奏家生涯。邀请信从法国、英国的各大城市不断地飞到巴黎，这使亚当父子十分满足。然而，社会的赞誉是一柄双面刃的利剑，既可鼓舞人奋进，也可伤害崇高与纯真，带来媚俗和华而不实。弗朗茨尚是个孩子，他不可能认识到这些，甚至亚当也预料不到，这种带毒素的动力正悄悄地侵入儿子的心灵，对他日后的艺术生涯会产生一种不健康的影响。等到弗朗茨本人对此有所醒悟时，已经相当晚了。

亚当兴奋极了，他为儿子制定演出计划和旅行路线，并积极地

---

① 摘自山道尔：《李斯特》。

② 同上。

学习英语，他认为这将会很有用的。这个做父亲的，几乎每一个行动都是为儿子的，他彻底地忽略了妻子安娜的存在，仿佛她只是个影子。

安娜已经意识到了自己的处境，她决定独自回老家去。这个善良本分的女人厌恶巴黎的热闹，又不会讲法语，在这里她始终感到自己是个外人。对于父子俩为之奋斗的事业，她也是没用甚至是多余的人。在经过长期而痛苦的思考之后，她作出了这个决定。

吃惊的亚当望着安娜憔悴消瘦的面容，无可奈何地同意了。他深深地后悔自己竟这么久地忽视了妻子的存在，他更没有想到，这一分手竟是诀别。弗朗茨对妈妈的想法感到不可理解：在老家那个小村子里，能有什么乐趣呢？以他的年龄，还远远领会不到家庭的这一变故意味着什么。他要做的事太多了：写歌剧，开音乐会，和各种有趣的人物打交道……真让人应接不暇。他不觉得母亲的离去有什么不便——爸爸没有办不到的事。

1824 年，是少年李斯特最辉煌的一年。

6 月 21 日，在伦敦阿吉尔大厅，弗朗茨·李斯特举行了他的英国首演。尽管与他同台演出的还有其他著名音乐家，但从音乐会的节目单标题上看，显然是以李斯特为主角的：

阿吉尔大厅

李斯特大师音乐会

1824 年 6 月 21 日

音乐会分为两大部分，上半场以海顿的一首交响曲开始（由乔治·斯马特爵士[①]指挥），接着是普奇[②]的圆号幻想曲（由他本人演奏），以及几位歌唱家演唱的莫扎特与罗西尼的歌剧咏叹调、二重唱。“李斯特大师”的曲目是他最拿手的胡梅尔的钢琴协奏曲，此

---

① 乔治·斯马特（1776—1867），英国指挥家。

② 普奇（1792—1876），意大利圆号家。

外他还与曼多林演奏家维莫尔卡蒂一起演奏了梅塞德[①]的曼多林与钢琴变奏曲。下半场的曲目有贝多芬的《普罗米修斯》序曲、竖琴家拉巴尔[②]演奏的他自己幻想曲，此外还有两首声乐作品。李斯特演奏的是车尔尼的一首钢琴变奏曲。当全部预定曲目都完成了之后，李斯特以即兴演奏压轴。

在那架光可鉴人、响亮如钟的埃拉尔德新型钢琴上，李斯特赢得了预期的掌声。一个星期以后的6月29日，李斯特再次于古老的特鲁里街皇家剧院登台，此时，他已是一个被神话了的少年了，人们出席音乐会的目的，只是想亲眼证实这个来自匈牙利的天才。

演出之后，报刊上又是好评如潮。连大钢琴家莫舍列斯也热情地赞扬道：

“在力度和在对艰深技巧的征服上，弗朗茨·李斯特已超过了迄今为止我所听到过的任何人。”[③]

接下来，李斯特又在伦敦和曼彻斯特举行了演奏会。成功不仅给他带来了荣誉，也带来了金钱。曼彻斯特皇家剧院的经纪人在演出海报上写道：

“瓦尔德和安德列夫公司以极为欢乐的心情宣告，我们以巨大的物质代价与青年艺术家李斯特顺利地订立了合同。他虽然只有13岁，但所有听过他演奏的专家都一致认为，他具有当代最伟大的音乐艺术天才。”[④]

说“所有”专家都对李斯特赞赏备至，有点过分了。有些钢琴大师如克拉莫、克莱门蒂、卡尔克布雷纳[⑤]、里斯，对弗朗茨的演奏便

---

① 梅塞德(1798—1863)，奥地利小提琴家、作曲家。

② 拉巴尔(1805—1870)，法国竖琴家、作曲家。

③ 摘自威尔金森：《李斯特传》。

④ 摘自山道尔：《李斯特》。

⑤ 卡尔克布雷纳(1785—1849)，德国钢琴家、作曲家。

很不以为然(有人认为他们是嫉妒)。也许是觉得与一个小孩子较真,反倒降低了自己的身份,不如缄口为好,所以也就没发表正式评论。

其实莫舍列斯的称赞也只是侧重在一个方面,这就是技术。弗朗茨的手指条件相当好,车尔尼给他的种种训练使这双手对付任何困难都如鱼得水般胜任,他的力度式演奏在当时也是很受人青睐的,尤其是在音乐会这种大场合中,最为合适。可是显然,弗朗茨的演奏偏重于技术的展露,在他辉煌的音响之下,精神内涵的表达上是有欠缺的。也许这是几乎所有年轻人都会有的天然缺陷,但大多数人对这少年极其钟爱,他们不愿像那几位专家一样去过分地计较。

亚当父子在英国又盘桓了两个多月,在 9 月里他们才回到了巴黎。

回到巴黎后,弗朗茨一头扎进了他的歌剧《唐·桑科》之中。这是一部独幕神话剧,由泰奥龙与德·朗瑟撰写剧本。它充满了戏剧性色彩,包括了几乎所有的剧场设计:农民的舞蹈,从天而降的丘比特,激烈的战斗,暴风雨的场景,还有魔法、爱情、决斗,以及葬礼和终场的芭蕾舞等等。弗朗茨写得很投入,他希望自己成为一个无所不能的音乐家,就像莫扎特和贝多芬那样。

成了名的人,日子远不如常人好过,身不由己是他们的一大苦难。当安静的冬季刚刚过去,1825 年一开春,亚当父子俩就在演出合同的指引下又一次出现在英国,他们向北到了曼彻斯特,渡海去了爱尔兰,然后又返回南部,来到在温莎的皇宫。弗朗茨虽然疲惫不堪,但每一场演出他都是非常努力的,响亮的名声一路跟随着他,最后以英王乔治四世的赞赏达到了这次旅行的胜利顶峰。

1825 年秋季,父子俩回到了巴黎。经过最后的努力,10 月 17 日,弗朗茨的第一部歌剧(也是一生诸多创作中的唯一的歌剧)

《唐·桑科 》在巴黎上演了。准备工作搞得相当充分，舞台布景、服装道具都是一流的，演员是有名气的歌唱家，指挥是巴黎音乐学院的教授、小提琴家克鲁采尔先生①。巴黎的显赫人物也都来了，首演那天真是盛况空前。

弗朗茨的英雄、美人、妖魔，还有雷鸣电闪、爱情的火焰在舞台上连续热闹了四个夜晚，最后，在对"神童李斯特 "的一片赞美声中降下了帷幕。"再生的莫扎特 "这句话出现在几乎所有的评论文章中。

当一切又复归平静之后，他们才开始听到一些不同的议论。有人认为，《唐·桑科》大部分出自于帕埃尔的手笔，因为在风格上太相像了。有些人则刻薄地说："一场儿童游戏结束了"，这算不上是一部真正的作品，全是"花架子 "。

客观地说，《唐·桑科》的确不能算是一部成熟的作品，尽管小李斯特在其中表现出了他的天赋，尤其在旋律写作上，有一些相当精彩的段落。但他还没有找到他自己的音乐表达方式，他只是在模仿，在学习。

以后的道路该怎样走下去？面对批评，李斯特父子陷入了困惑之中。

（四）永别父亲

捷克人安东宁·雷哈② 是巴黎音乐学院的教授，他不仅在巴黎，甚至在整个欧洲音乐界，都是大名鼎鼎的人物。他年轻时曾和贝多芬一起师从内弗③学习作曲，成为挚友。后来他在汉堡和维也纳分别工作了一段时间，于 1808 年定居巴黎。雷哈以头脑敏捷、思

① 克鲁采尔（1766—1831），法国小提琴家、作曲家、指挥家。

② 安东宁·雷哈（1770—1836），波希米亚作曲家、理论家。

③ 内弗（1748—1798），德国指挥家、作曲家。

路严谨著称，对教学有一整套自己的理论。但另一方面，他又是个富于激情和创新精神的音乐家，他竟会在详尽地讲解了和声、对位理论之后，告诉他的学生说 ，这些规则对实际创作并没有什么用处，因为音乐创作是自由的，允许任何新的作法。他特别强调理论必须通过实践来证实，学生必须对当代音乐的现状有充分的了解[①]。结果，学院中有些保守的人，比如院长凯鲁比尼，对他的这一套教学法就颇有微辞，不过，这并不影响他在巴黎音乐学院的顶梁柱地位。雷哈在年轻学生中威信尤其高，他众多门徒中最著名的是柏辽兹、古诺[②] 和弗朗克[③]。

弗朗茨·李斯特非常幸运地成为雷哈先生的校外学生。一个新的世界在弗朗茨面前展开了。雷哈分析巴赫的对位技术，给他讲解赋格曲的精美结构；他展示出同一个曲调可以有多少种配置，它们各有什么样的色彩和功能；他讲授配器的诀窍，各种节奏的微妙意趣，曲式规则在实际应用中的变化……最让弗朗茨着迷的，是雷哈先生用当代作曲家的作品实例来讲解一切理论，尤其是他分析的贝多芬钢琴奏鸣曲新作，令弗朗茨激动不已。这些作品对他日后的创作有着深远的影响。

1826 年中最值得重视的成就，是《12 首钢琴练习曲》。其中大幅度的跳跃、大量自由处理的减七和弦，反映出思想的活跃和不安定。弗朗茨向来喜欢出新，喜欢挑战，他不愿意重复别人用得滥熟了的手法，于是，搞出与众不同的新鲜的东西便成为他写作的主要目的之一。对此，雷哈先生一贯是支持的——尽管我们不知道这套练习曲是否受到他的赞赏，但从弗朗茨自己对它的重视来看，这是一部被首肯的作品，它后来成为 1837 年的《 大练习曲 24 首 》的基础，而 1851 年的杰作《 超级练习曲 12 首》与它也有密切的联系。

---

① 见《新格罗夫音乐与音乐家辞典》第 6 版“Reicha”词条。

② 古诺(1818—1893)，法国作曲家。

③ 弗朗克(1822—1890)，比利时作曲家、管风琴家。

弗朗茨创作生涯的真正开始，就是这套练习曲。

从雷哈这里，弗朗茨开始懂得了如何用严谨的技术来把握种种灵感，从而营造出一个又一个理想的声音世界来。这正像当年他从车尔尼那里得到演奏技术上的精确训练一样。现在，他正一级一级地迈上音乐艺术殿堂的台阶，这每一步都是结实的，稳定的，为此他感到由衷的快乐。

在弗朗茨繁忙的演奏和学习生活中，还有一个十分重要的内容，这就是去教堂做弥撒。虔诚的天主教信仰，是父母传给他的一份精神财产。亚当在年轻时曾经是一名方济各会[1]修士，本来他还想进一步在神学方面深造，最终彻底献身于宗教。可是由于他性格上的不安定、“变化无常”，他被教会组织除了名[2]。不过，他内心深处的信仰从来没有动摇过。安娜的信仰则是朴素的，她日常的读经、祈祷、参加弥撒以及生活中的种种行为准则都在弗朗茨幼小的心灵上打下了深深的烙印。弗朗茨从小就习惯了、也喜欢上了教堂里的气氛，他喜欢听神父用拉丁语吟诵经文的那种朴素而庄严的音调，更喜欢听唱诗班神圣纯洁的歌声，以及管风琴辉煌的、压倒一切的声音。在这样的环境中，他有一种回到“精神家园”的感觉，世间的嘈杂与由此带来的疲惫会在迈进教堂大门的一刹那间倏然消失。

十九世纪的宗教出现了“复兴”倾向。天主教在此时得到了加强：从组织形式上来看，主要是 1814 年教皇庇护七世对耶稣会的重建[3]，而从宗教文化形式上来看，一些画家对中世纪的绘画风格

---

① 一译“法兰西派”，天主教托钵修会之一，1209 年由意大利人方济各得教皇批准而创立。

② 见《新格罗夫音韵与音乐家辞典》“Liszt”词条。

③ 耶稣会又名“耶稣连队”，天主教修会之一，1534 年由西班牙人依纳爵·罗耀拉创立。它是十六世纪反对宗教改革的主要力量，在十八世纪欧洲资产阶级革命时期遭到一些资产阶级思想家的抨击；1773 年教皇克雷芒十四世解散了该组织，至 1814 年教皇庇护七世又予恢复。

充满了兴趣，作曲家们则对巴赫以前的多声音乐大为赞赏，他们研究帕勒斯特里那[①]的写作技巧，甚至模仿巴黎圣母院[②]乐派的种种音乐形式，写出了大量的宗教声乐作品。在教堂里，人们重又唱起古老的格里高利圣咏[③]。这种种带有神秘主义色彩的现象实际上是对十八世纪启蒙运动带来的理性精神和清醒冷静的新教思想的“反动”，浪漫主义的幻想性、情感化无意之中造成了表面上的倒退，但如果从大趋势上来看，这又是历史循环性向前推进的一个过程，它有着自己独特的积极意义——无论是在思想上还是在艺术发展上。李斯特正是在这个时期成长起来的音乐家，他与其他十九世纪的作曲家如柏辽兹、瓦格纳等人一样，对古老的宗教文化产生了浓厚的兴趣，他们以新时代的新手法发展了过去时代的宗教音乐，由于他们每人的信仰与个性的不同，创作的出发点不同，他们音乐中的宗教情绪与本质也是各不相同的。这些我们将在后面谈到李斯特的宗教作品时再作详细分析。

社会是一所大学。弗朗茨由于很早就出名了，因此他非常自然地成为巴黎上流社会里的成员，受到这个圈子里人们生活方式的影响。他能讲一口流利纯正的法语，谈吐风趣，举止优雅得体，在社交场合是一个受欢迎的人物。他还不过是个少年，可是高高的身材，早熟的神情，出众的才能，使他常常被当作成年人来款待，尤其是女人们更是对他青睐有加，这使他颇有些得意。

旅行演出、创作、社交活动在争夺弗朗茨的时间，演出合同牵着这父子俩到处奔波。1827 年 8 月，疲惫的父子俩结束了第三次英国之行，回到了他们在法国布洛涅的住所。此时他们最想要的是一段安宁的休整期。可谁都不曾预料到，亚当的身体已经糟糕到了

---

① 帕勒斯特里那(1525—1594)，意大利作曲家。

② 巴黎圣母院，十二世纪后期和十三世纪初期教堂音乐的重要发展基地。

③ 又译格里高利素歌。中世纪在欧洲教堂中广泛演唱的单声部歌曲集，因传说为教皇格里高利一世编纂而命名。

这般地步：他一躺下，就再也起不来了。

弗朗茨被医生的表情吓坏了，他写信给妈妈，又慌慌张张地跑去找老朋友埃拉尔德先生。听着父亲沉重的呼吸声，弗朗茨第一次体会到失去依托的空虚。他时时都在企盼着，父亲会像以往那样，在沉沉的一觉之后，睁开双眼，对他微笑，然后起身下床，开始精力充沛的一天。可这在过去司空见惯的一幕，却再也没有出现。

这位了不起的父亲，为儿子做了他所能做到的一切。当弗朗茨成长起来了，他的使命也就结束了。

1827 年 8 月 28 日，不满 50 岁的亚当·李斯特离开了人世。

16 岁的少年弗朗茨·李斯特从这一天起，必须独自面对世界了，不再有为他遮风挡雨的父亲的臂膀，这世界，会是个什么样子呢？

第二章
巴 黎 青 年

（一）诗人拉马丁与神父拉梅内

弗朗茨·李斯特的少年时代突然地提前结束了。父亲的辞世给他带来的打击尽管极其沉重，但它终于被了不起的时光消融了，与此同时，一种从未有过的新鲜感受占据了他的心，他独立了。这种滋味竟是这么美妙——世界并未变得可怕，相反，它体现出了全新的意义。

作为自己的主人，弗朗茨将他的生活方式进行了一系列调整。首先是拒绝频繁的演出活动。他决定像老师车尔尼那样，做一个优秀的钢琴教育家(这并不算早，车尔尼开始教学生涯是在 15 岁的时候。况且已经有许多人希望拜“李斯特先生”为师，他那时都因为外出演出频繁而拒绝了)。同时，花更多的时间在作曲上。他脑子里有无穷无尽的创意，需要时间把它们记下来，而创作中的艰难给他带来的挑战性的快意，是超过一切的。

其次，弗朗茨决定过一种俭朴的生活。他退掉了在布洛涅与父

亲共住的舒适居所，搬回巴黎，为重新来到法国的母亲和自己租下了一处不豪华但很实用的房子。他很自豪——现在是他支撑起了新的家。

很快，李斯特先生拥有了一大批学生，其中有不少是贵族公子和大家闺秀，他们付给年轻的老师优厚的报酬，于是，他也就不去计较学生们是否有音乐天赋了。常常是上课变成了小型音乐会，对那些眼中充满了崇敬的学生来说，能够这么近地坐在李斯特身边，听到他的演奏，他的话语，他们花多少钱都不在乎。

弗朗茨也很满意。除了授课，他的社交活动还包括和母亲一起去教堂做弥撒。母亲渐渐地接受了巴黎，学会了一些日常的法语，她的心态也变得稳定了。在这个新家里，现在充满了平静、安详的气氛。

然而，生活的帷幕还远远没有全部拉开呢。当恋爱的季节刚刚开始，弗朗茨便一头跌进了一个汹涌的、痛苦的情感漩涡之中。

一个名叫卡洛琳·圣克里克的姑娘闯入了弗朗茨的心扉。她与钢琴教师李斯特先生同龄，都是 16 岁。他们的爱好也那么相像——诗歌、小说、音乐……总之是句句投机，心心相印。所不同的，只是一点：家庭背景。弗朗茨是平民出身，母亲没有多少文化。卡洛琳则是名门闺秀，她的父亲是查理十世的商业大臣，她的母亲也是出自豪门。在这对年轻人眼里，这“一点点”差别算不上什么，只要心心相印，这就足够了。据说，卡洛琳的母亲对女儿十分宠爱，对李斯特也非常欣赏，因此她对两个年轻人的恋爱是默许的。

但那位商业大臣可不这么想。当久病的妻子撒手人寰仅仅几天之后，他就带女儿离开了巴黎，断绝了两个年轻人的来往。一场热恋就这样一下子夭折了，弗朗茨受到的打击一点儿也不亚于父亲的去世。他茫然若失，久久不能恢复平静。

其实这结局并不意外。母亲安娜早已预料到了：不管你有多么了不起的才能，与贵族家的女儿结合是根本没有可能的。十九世纪

的法国，虽然经过了惊天动地的革命，但等级制度并没有在人们的头脑中像国王的头一样被彻底割除。艺术家们才能再高，也只不过是为上流社会提供娱乐的一群艺人，他们永远也不可能逾越等级的鸿沟。当弗朗茨真正理解到这一点时，他极其悲愤。在几天的沉默之后，他对母亲宣布：他准备献身于宗教，去做一名神职人员。

在痛苦来临的时候，宗教常常会成为人们心灵之船的港湾。在弗朗茨的眼中，身穿圣袍的人肯定是没有任何忧愁的，他多么羡慕这一群远离尘世烦恼的上帝座前的宠儿！只有在上帝面前，所有的人才是真正平等的。他需要这种平等。

母亲以沉默来回答弗朗茨的狂热。她知道儿子并不适合那种需要终身苦修的生活，比当年的亚当更不适合。她确信时间将会治愈儿子心头的创伤。

弗朗茨突然的销声匿迹引起一些人的兴趣。好事者猜测事情的原因，更有喜欢哗众取宠的人，在热衷于制造"新闻"。巴黎的《埃托阿广场报》煞有介事发了一份讣告：

"青年李斯特去世。

年轻的李斯特在巴黎去世了。他在其他孩子还没有开始上学时就已经征服了听众。9岁(别的孩子在这种时候还不大会讲话)就已经能够即兴演奏，他的钢琴使那些最伟大的音乐家也惊叹不已……。

……在这以前，他面对的，只有崇敬他的人。他的年龄成了他的武器，任何人的攻击都打不到他的身上。人们说，他还是个孩子嘛。所以当他取得成功的时候，容忍代替了嫉妒。但是他长大以后会怎样呢？等到上帝赐给他的火花变得更加明亮的时候，情况又会怎样呢？人们肯定也会发现他的错误，从而忘掉他的优点，也许还会有人毒化他的一生。"①

---

① 摘自山道尔：《李斯特》。

这份讣告写出了惋惜，也英明地预见到了李斯特将来的境遇。不过，它当时引起的是来自朋友们的关切。它把埃拉尔德这位忘年之交带到了他们的家，音乐学院的教授克鲁采尔先生也来了，还有许多弗朗茨的崇拜者、学生……他们不由分说地把弗朗茨带出家门，拉到那如往常一样喧嚣的生活中。

阳光还是那样明媚，一切都和过去没什么两样。弗朗茨惊奇地发现，他又坐在了钢琴旁边，而不是跪在圣坛前。起初他听到音乐，两眼便会因为怀念卡洛琳而立即被泪水充盈，但渐渐地，他的伤口结痂了，他的脸上开始有了生气。

朋友们给了弗朗茨许多新鲜有趣的书，它们大多是思想激进的哲学著作。一个从来没有接触过的世界在字里行间向他走来，弗朗茨深深地被吸引住了，这时他恍然大悟：世界还大得很，他所不了解的实在是太多太多了。他兴致盎然地走进了广阔的大文化领域中，思考起除音乐以外的种种问题来。

结识拉马丁[1]，是弗朗茨生活中一件十分重要的事情。这位诗人大他 21 岁，在 1820 年以《沉思集》的问世成名。接着，他又发表了《新沉思集》、《苏格拉底之死》(1823 年)、《哈罗尔德游记终曲》(1825 年)、《诗与宗教的和谐》(1830 年)等。在诗中，他用优美的诗句来阐述这样的思想：人生是痛苦和失望的源泉，只有把理想寄托在对天堂的向往之中，或是纯净的大自然中，才可能得到心灵的安宁(他的一次热烈纯真的恋爱因心上人的早夭而突然结束，曾使他悲痛欲绝)。在《祈祷》一诗中，他热烈地赞美上帝：

向你致敬，你自身与世界的起源与归宿，
你以目光使这苍茫大地出现万物；
啊，宇宙的灵魂，圣父，造物主，上帝，
天主，我在所有这种种名义下信仰你；

① 拉马丁(1790—1869)，法国诗人、政治家。

不需要听见你的教训，

我从苍天的脸上就看出我光荣的象征。

在我的心目中，空间显示出你的高贵，

大地显示出你的仁慈，繁星显示出你的光辉。

你的杰作就体现了你本身；

整个宇宙都是你的形象的写照，而我的灵魂

又转过来成了宇宙的反映。

我的思想，包含着你种种属性，

在自己周围到处都发现你并将你崇拜，

自己注视着自己，又从中发现你的存在：

太阳就这样在天空中大放光芒，

在波涛中映出面影，在我的眼前显出形象。

单信仰你还不够呀，仁慈，无与伦比的美丽；

我到处都在寻找你，我向往你，我热爱你；

我的灵魂就是光明与爱情的一道异彩，

这异彩一天就从神奇的火炉中迸发出来，

渴望着追溯自己那远离了你，因无法满足的欲求

而枯竭的充满激情的源头。

我呼吸，我感觉，我思索，我向你倾注一片深情。

这藏起你来的世界在我看来显得透明；

我从大自然深处发现的正是你，

我正是为你而向每一个人祝福不已。

为了接近你，我避入这片荒漠；

这里，当黎明从空中撩起自己的帷幕，

微微露出被最初的阳光染上色彩的天边，

把晨曦的明珠撒满群山，

依我看来这正是你的眼睛从天堂

向世界微微张开，并向世界放射出光芒：

当这暂停运行的星球在它的鼎盛之际
让我在它那使我恢复了知觉的强烈的光辉里
沐浴着光和热，充满了生气，
上帝啊，我感觉到的正是你的力，你的气息；
当引导那伴随着它的繁星的夜晚
将它那昏暗的帷幔
撒向这独自在黑暗与空虚中
思考黑夜令人肃然起敬的庄重，
为宁静、阴影与沉寂所笼罩的沉睡的世界，
我这与你格外贴近的灵魂因你的存在而充满爱；
我感到自己沐浴着内心的光明，
我听见那要求我充满信心的声音。[①]

拉马丁的思想得到了弗朗茨强烈的共鸣。但他们两人的信仰是有区别的。出身于贵族家庭的拉马丁由于家境富裕，他的信仰是温柔甜美的，充满了赞美与爱的。而李斯特的信仰却更多是赎罪的、苦修的。这一方面与亚当早年加入的方济各教派有关（创始人方济各[②] 提倡以安贫、节欲的苦行生活来寻求上帝的宽恕），另一方面与他母亲朴素的农民式信仰也有关。拉马丁这种诗意的美好的信仰方式，对李斯特来说是新鲜而动人的，它是一种艺术：

我听见你发出悦耳音调的水珠
往下滴，往下滴，好像
动人的叹息
所一再打断的富于旋律性的歌声在回荡。
……
随着你流水的每一阵呜咽，

① 摘自《拉马丁诗选》中的《沉思集》，张秋红译。上海译文出版社 1994 年版。
② 方济各(1181—1226)。

我感到在 我的心坎里预告流水的来临并歌唱
流水的一种不可名状的深沉的
声音和你一起回响。

我这因无数思绪而变得开阔的心，
像你水池中的流水一样，
从我透不过气来的双唇上，
感到爱情在我的灵魂深处荡漾。

渴望出现的祈祷
以迅速的声调脱口而出，
我恳求上帝：我所崇拜的你呀，
请像收下香一样收下这些泪珠！
……
我还剩下多少岁月呢？
这有什么关系呢？我走向你流去的地方；
依我们看来，暮色紧接着曙光：
流吧，泉水啊，请一直向前流淌！[①]

拉马丁的“诗与宗教的和谐”，就是人与自然、与上帝奇妙造物之间的和谐。他在生活中处处看到上帝的显现，并为此由衷地歌唱。李斯特从这些诗歌中获得了深刻的启示，同时，他也被诗句中独有的音乐性所激动。这些诗打破了十八世纪诗歌日渐枯干的种种规则，呈现出令人心旷神怡的新气象。它们情感诚挚纯朴，富于自然的音韵美。

李斯特感触最深的一组作品是《诗与宗教的和谐》，它激发起了用音乐来阐述这种精神、来创造美的强烈欲望。几年以后他将一

① 摘自《拉马丁诗选》中《诗与宗教的和谐》的《林间的清泉》片断，作于1826年。

部钢琴作品也命名为《诗与宗教的和谐》，并题献给拉马丁。这是一部很独特的作品，几乎没有调号，也没有拍号，自始至终只是在一条旋律上作自由的变奏，就仿佛是即兴弹奏出来的一样。这是真正的内心独白。与他那些炫技性作品完全不同，他在其中找到了音乐与虔敬心灵之间的和谐，找到了人与大自然的共鸣（后来在1853年出版的另一套同名钢琴曲集《诗与宗教的和谐》就是在此曲基础上重新创作的）。

可拉马丁并不满足于只在诗歌领域中倘佯。年轻时他满怀热情地参加过路易十八的近卫队，希望能走上一条对自己有益、对社会也有所影响的道路，结果他发现自己全错了；于是果断地从军队退役，转而用思想和笔来干预社会，并且开始外交生涯。1820年他担任了法国驻那不勒斯使馆随员，1825年调任佛罗伦萨使馆。在1830年七月革命后他又投入了政治斗争，于1833年当选为议员。1848年的二月革命后，他成为临时政府实际上的首脑。相比之下，李斯特则完全没有从政的热情，他的世界只是音乐，他的语言以及他投向社会的矛，也只是音乐。令人深思的是，曾经大大鼓舞了李斯特的拉马丁最后走向了悲观失望，——这与他在政治上的失落不无关联，而李斯特却始终是乐观的、理想主义的，信仰坚定的，这使我们看到他不是一个容易被环境动摇和被他人改变本质的人，也许就因为他是一个纯粹的音乐家。

在这段时间内成为弗朗茨挚友的，还有拉梅内神父[1]。他不仅是挚友，更是父亲般的精神导师。弗朗茨从他这里听到的不是往日教堂里的讲道，而是相当大胆的、带有明显抨击性的思想言论。这位神父对教会完全不买账，他认为宗教与教会是两回事，最理想的道路应该是把天主教教义与法国政界的自由主义结合起来，以此来推动社会的改革。拉梅内虽然出身于资产阶级，但他有一种纯朴

① 拉梅内（1782—1854），法国天主教司铎、哲学和政治著作家。

的激情,他性格开朗,语言犀利,在社交场合是一位极具魅力的人物。他对当代的浪漫主义文学也有着浓厚的兴趣,拜伦、夏多布里昂、瑟南古、雨果以及巴尔扎克等人的作品就是他介绍给李斯特的。年轻的李斯特当时尚不能真正理解神父的政治主张,但他对拉梅内产生了深深的景仰,他在这里得到了自父亲去世以来一直不曾有过的依托感。

第三位对弗朗茨产生影响的人物是多才多艺的音乐家克雷蒂安·乌尔汉[①]。这人极为热情,精力充沛得仿佛永远也用不完。除了担任巴黎歌剧院管弦乐队的小提琴首席以外,他还是杰出的小提琴和中提琴独奏家,柏辽兹的中提琴与管弦乐队作品《哈罗尔德在意大利》是由他首演的,而梅耶贝尔[②] 的歌剧《胡格诺教徒》第一幕的中提琴独奏段落"爱情之歌"则是专门为他而写的。乐队里的任何一件乐器乌尔汉几乎都能拿得起来。不仅如此,他还对许多种乐器进行了改革,比如中音小提琴[③]就是他的创举之一。他是著名的巴约[④] 四重奏组成员,甚至还是圣文森特教堂的管风琴手,巴黎音乐学院的音乐协会领导者。他认为音乐是"上帝赐予他的纯洁与爱的启示",因此他对音乐的感情带有一种狂热的宗教色彩。而说到宗教,乌尔汉更是充满激情,他有自己的一套办法来平衡宗教与音乐的关系:当他不得不在剧院乐队里,与满台五光十色甚至带点放荡意味的演员们共事的时候,他会把后背对着舞台,以"隔绝"世俗的鄙下——这在巴黎成为一件趣事,据说他这一做法是在大主教面前宣过誓的。

乌尔汉热爱年轻的天才李斯特。为了帮助他走出失恋的阴影,乌尔汉想了许多办法,诸如带他去听音乐会,去沙龙里演奏等等。

---

① 克雷蒂安·乌尔汉(1790—1845),法国小提琴家、作曲家。

② 梅耶贝尔(1791—1864),德国出生的作曲家。

③ 比常规小提琴多一根C弦,因而同时具有中提琴的音域。

④ 由法国小提琴家、作曲家、教育家巴约(Baillot,1771—1842)创建。

最有效的是给李斯特读他自己喜欢的书，比如圣西门[1]的一系列理论著作。为了一个人人平等、幸福安定的社会的出现，圣西门设想出了种种改革方案，其中最主要的是通过工业化的进展和科学的进步，使社会种种弊病得以解决。按照圣西门的理论，宗教的存在意义是“引导所有的人尽快改善最贫穷阶级”（《新基督教》），至于战争，应该永远停止。

面对众多的新朋友和眼前各种各样的书籍、思想，笼罩在弗朗茨心头的失恋的阴影终于消散了（不过他始终没有忘记给他带来初次爱情愉悦的卡洛琳，在他后来的一份遗嘱中还郑重地提及她）。他如饥似渴地读书，参加各种聚会，激烈地投入对政治和哲学的讨论。他的知识结构开始丰富起来，尽管还很混乱，但他清醒地认识到作为一个音乐家必须有很高的文化修养，否则不会有大的发展。他的自我教育对他后来的创作生涯是极为重要的。

沉睡了多日的音乐之神在弗朗茨的心里苏醒了。1829 年他写了一首钢琴幻想曲，其主题来自于法国人奥柏[2]的歌剧《未婚妻》。出版商很乐意为他出版这份乐谱。让“死而复生”的李斯特先生的名字重新在巴黎响亮起来，是令人高兴的。

1830 年 7 月，法国爆发了震动欧洲的七月革命。19 岁的弗朗茨在巴黎目睹了一切。

7 月 26 日，国王查理十世宣布了一条新的敕令：解散议会、剥夺工商业资产阶级的选举权、限制出版自由。这一强行压制的做法，激怒了巴黎工人和市民，敕令宣布的当天，街上就出现了示威游行的队伍，讲演者在临时搭起来的台子上慷慨陈词，工人们则集合起来，准备和波旁王朝干一仗。“打倒波旁王朝”、“宪法万岁”、“自由万岁”的口号响彻巴黎街头。27 日，火药味弥漫在巴黎上

---

① 圣西门（1760—1825），法国社会改革家。

② 奥柏（1782—1871），法国作曲家。

空,没有领到武器的人把铁棒、木棍甚至是厨房用具也拿出来了,他们呐喊着冲向国王的杜伊勒里宫,整个巴黎都变成了愤怒的浪潮。7 月 29 日,老百姓和起义的国民自卫军占领了杜伊勒里宫。可惜他们没能抓住国王,他逃到英国去了。

这就是那场了不起的七月革命。新的统治者——“奉上帝之恩及顺人民意志”的法国新国王路易·菲利浦在一片欢呼声中出现了。人们把新的希望寄托在他的身上,期待他把法国带入一个新的时代,即“有限的”君主政体与资产阶级联起手来共同治理国家的时代。

这四天里,弗朗茨始终与巴黎的起义队伍在一道挥舞拳头高喊口号,随着人流左冲右突地涌向王宫。当一切都平息下来之后,他的胸中依然激荡着革命的热情。他坐下来开始写作一部“革命”交响乐,试图把几天来在街头听到的革命歌曲统统综合到一起,再现那激动人心的场面。可是几天以后他放弃了这份草稿,因为他还没有驾驭庞大的管弦乐队的能力,谱纸上出现的零星片段,让他深感失望。

尽管没有直接产生一部作品,但这一切对弗朗茨具有深远的影响,这就是更新、开拓。不打破旧的东西,就无从建设起新的世界来。革命,在弗朗茨原有的自由不羁天性之上增添了一层理想主义的光辉,它反映在漫长的一生中,直到暮年,仍然如此。

(二) 柏辽兹和帕格尼尼

在 1830 年的最后几天,弗朗茨·李斯特结识了他终生的朋友、音乐事业的志同道合者柏辽兹。

柏辽兹比弗朗茨年长 8 岁,他是巴黎音乐学院的作曲学生。论长相他并不出众,但他身上有一种特别的魅力。他的眼睛里时时流露出一种狂热的表情,好像头脑中绷着一触即发的弦,随时都

可能迸裂。听他说话需要集中精力，因为他语速较快，用词又常常敏锐而独特。当他在钢琴上为弗朗茨讲解自己的作品时，琴技糟透了，一看就知道没受过良好的训练，可是音乐本身却让人着迷，让人激动——这里面有许多与众不同的想法，是弗朗茨从未听到过的。

弗朗茨真心地遗憾，没能早一点结识这位天才的朋友，不可思议的是他们曾同在雷哈教授门下学习，竟然没有见过面。那时，弗朗茨已是一个颇有名气的青年演奏家，而柏辽兹还刚刚踏入音乐大门不久。现在则不同了，柏辽兹已经积蓄起了惊人的力量，他准备对音乐界发动一场真正的"进攻"，这就是他的大作:《幻想交响曲》。

在弗朗茨见到这位狂人之后的第二天，12 月 5 日，《幻想交响曲》于巴黎首演。在此之前，弗朗茨已经了解了这部作品的创作动机——一场令人绝望的爱情。柏辽兹并不为此而消沉，或者打算"遁入空门"(想到自己，弗朗茨不免有点惭愧)，他反而被激起了更加汹涌的情感，这一切最终凝聚成了厚厚一叠谱纸上的音符。他还为作品写了一份详尽的说明书，上面解释了各个乐章所描绘的情景，诸如"年轻人发热的头脑"、"心上人的倩影时时闯入心扉"、"被冷落的痛苦"、"愤而杀人"、"自己被押上断头台"、"在地狱中与已成了鬼魅的心上人相会"等等。弗朗茨被这史无前例的创作构思弄得心潮激荡，而当他在音乐厅里听到了整个交响乐队奏出的实际音响时，他才真正受到了强烈的震撼。那巧妙的"固定乐思"[①]写法，给弗朗茨以深刻的印象，精彩的配器更让他羡慕不已。柏辽兹性格中的"恶魔"气质也在此时悄悄地潜入他的血管中。这是一种反叛，是对正统思想的嘲弄，同时也带有玩世不恭的意味(气愤的学院派音乐家用的词是"亵渎神灵")：一条古老的圣咏"末日的审

① 即在曲中多次出现(有时变形)的主题，又称为"格言主题"。

判”被柏辽兹引用到标题为“妖魔夜宴”的末乐章中，环绕着它的，是地狱里的尖叫和女巫们狂舞的曲调。柏辽兹刻划了一个令人毛骨悚然、同时又妙趣横生的地狱景象。

李斯特诧异地发现，柏辽兹完全以自己的生活经验和直觉来创作，他直接写下自己所感受到的内心情感，而毫不顾忌打破传统法则，或者说，他的创作是没有任何先例可循的。第一乐章《梦幻与热情》完全是情感本身的表露；第二乐章《舞会》中的圆舞曲加进了生动的人物形象；第三乐章《田野景色》成为内心与大自然的对白；第四乐章《赴刑进行曲》充满了怪诞恐怖的气氛；第五乐章《妖魔夜宴的梦》更写出了邪恶的“梅菲斯特”特性。李斯特因这全新的艺术观受到震动，更受到鼓舞。

然而公众的反映大多是攻讦之辞：——令人作呕的小说情节，使人生厌的文字解说，莫名其妙的情感脉络，不规范的曲式结构，故弄玄虚的配器手段，拿神圣的曲调开玩笑……总之，一无是处。

这些批评与攻击使弗朗茨感到由衷的气愤。为什么音乐不可以是这样的？难道人们真的看不出其中闪动着的灵感、热情和巨大的创造力吗？一个音乐的新纪元正在出现，为它欢呼才对！

20年以后，在一篇题目为《柏辽兹和他的“哈罗尔德交响曲”》的文章中，李斯特写道：

“在音乐的领域中，天才的特点在于，他是用别人未曾用过的素材，用新的、不同于过去的方式在丰富自己的艺术。……在人所具有的一切力量当中，发展的才能是最崇高的一种，它贯注在人的精神本质里，像在新的建筑物中第一声欢呼所产生的回响一样，以它的‘存在’从一片混沌的芜杂的因素中创造出一个和谐的整体。有些人恰恰就是断然否认这一点！多么神奇的禀赋，多么高超的才能啊！人的无以伦比的创造力啊！不在艺术之中，又在哪里能够找到你呢？”

“艺术的变化、进步、成长和发展并不遵循某种固定的规律，它

有时是潜移默化，但在多数情况下则是革命风暴席卷的结果。”[①]

柏辽兹的勇敢创新，为弗朗茨揭开了一重厚厚的帷幕，他看到了一片新鲜洁净的天宇，属于年轻一代的天宇。

1831 年 3 月 9 日，巴黎音乐界的气氛又一次被搅得沸沸扬扬。这一次的中心人物是来自意大利的帕格尼尼[②] ——小提琴家、作曲家，同时也是具有传奇色彩的“巫师 ”。

早在他到来之前，巴黎人就被记者们捕风捉影的文章弄得兴奋不已了。据说帕格尼尼能在提琴上玩出无穷的把戏，甚至当四根琴弦只剩下一根的时候，仍然照奏不误。还听说，他与魔鬼有些交易，他会催眠术，会用琴声摄去人的灵魂。于是，音乐会门票一抢而空。

3 月 9 日是这个意大利奇人首次在巴黎亮相的日子。揣着门票的人兴奋异常地进入音乐厅，没搞到票的则聚在门口，耐心地等待散场时看看观众们有什么异样的反映。一种与魔鬼打交道的兴奋刺激着巴黎人。

果然不负众望。第二天的报纸上，记者们拿出了所有的惊人之词：“举世无双，空前绝后的演奏大师”，“神灵附体的巫师 ”，“撒旦的舞蹈 ”……或者干脆就是夸张的漫画：瘦长的身体裹着一件黑色的燕尾服，皮包骨的脸上两只深陷的眼睛，头发稀疏蓬乱，下巴向前突出，细长柔软的胳膊挥舞着弓子。完全是魔鬼的形象。

弗朗茨也被帕格尼尼搞得几近发狂。这不是一般人的迷狂，他是被这个意大利人的演奏技巧迷住了。他怎么能在四根弦上玩出这么多花样？怎么能制造出如此复杂而美丽的音响？

从音乐会回到家里，弗朗茨便扑在钢琴上琢磨起来。他凭记忆弹奏帕格尼尼的作品，想方设法在钢琴上实现那种种奇妙的音响。

---

① 摘自《李斯特论柏辽兹与舒曼》，人民音乐出版社版。

② 帕格尼尼（1782—1840），意大利小提琴家、作曲家。

他时而用指尖轻轻跳跃，时而猛烈地在整个键盘上横扫，这种试验一搞就是几个小时，以至于眼睛都发红了。

消失了数日的弗朗茨终于出现在朋友们面前。他弹奏了几个音乐片段给大家听。朋友们惊讶地发现，他已经把帕格尼尼的花样成功地移植到了钢琴上，使这件乐器发出了前所未有的音响。柏辽兹夸奖他"使人重新认识了钢琴"，称这是了不起的开拓。

这开拓是在帕格尼尼的鼓舞下完成的。这是人类不断打破物质的极限，开拓新的可能性的胜利。帕格尼尼所提供的不仅仅是单纯的音响，而是一种新思路。李斯特敏锐地抓住了帕格尼尼艺术的创新本质，在钢琴领域拓展了音响和表现力的可能性。这一行动是真正具有启示意义的，对后世产生了巨大的影响。

弗朗茨的研究成果于第二年正式亮相于众，这就是《钟声大幻想曲》，根据帕格尼尼的 b 小调第二小提琴协奏曲第三乐章主题而作。弗朗茨在这个轻盈可爱的主题之上作了一系列变奏，演奏技巧让人眼花缭乱。第一段，他的右手小指长时间地保持着在极高音区 d 音上的轻声敲击，仿佛是钟表的滴答走时声，旋律则被"埋"在右手的中声部里，优美地歌唱着。然后，右手又超过八度地跳跃，玲珑剔透的声音让人联想到帕格尼尼用琴弓在几根不同琴弦上的飞跃。第二段，主题旋律交给左手，右手则在两个八度的 d 音上蹦蹦跳跳，或者在同音上轮指，在中声部上奏颤音，在键盘上奏一连串的半音音阶……且不说声音的美妙，单是看弗朗茨演奏的动作，就足以让人连声赞叹了，因为他清晰的指尖功夫、准确的跳跃技巧是大大超乎常人之所能的。第四段，也就是最后一段，他用右手的连续八度和左手大幅度的跳动以及宽广的音域将全曲推向了高潮。

一曲奏完，没有人不大为赞叹的。在李斯特的手里，钢琴的意义彻底改变了，它变成了一支管弦乐队，一个包罗万象的小宇宙，人们在其中获得了一种从未有过的满足感。

这部《钟声大幻想曲》是弗朗茨的心爱之作，后来他把它又编

入到1838年的钢琴曲集《帕格尼尼大练习曲》之中，而且直到今天，它仍是李斯特诸多钢琴作品中最重要的代表作之一。

不过这仅仅是开始。弗朗茨对他开拓的这个新世界欣喜若狂，他把好朋友柏辽兹的一系列管弦乐总谱搬回家来，开始做大规模的改编工作。柏辽兹对此本来颇不以为然，他不能想象丰富的管弦乐队效果怎么能由一架钢琴所囊括、替代。可是当弗朗茨拿出了他的改编版之后，柏辽兹心悦诚服了。这些改编曲包括《幻想交响曲》，一部标题为《固定乐思》的乐曲（即《幻想交响乐》中的"心上人"主题）、以及歌剧《秘密法庭的法官》序曲。

弗朗茨并没有想过，要通过自己的演奏来帮助他的朋友柏辽兹。可事实上他起到了这样的作用。在一次音乐会上，柏辽兹指挥大乐队演奏完了他的《幻想交响曲》，下半场则由李斯特用钢琴再现这部作品。出乎意料的是，这下半场更得人们的赞赏。有人在事后评论说，李斯特帮助大家理解了柏辽兹，他用钢琴所作的解释更加明了、动人。不知道柏辽兹内心深处的反响是怎样的，至少他当时表达了对弗朗茨的谢意。

舒曼① 评论了这次演出：

"李斯特的这个钢琴改编谱是精心佳构。我们应当把它当作原作来看，把它看为深刻研究之成果，以及把总谱改写为钢琴曲的实用教程。像李斯特这样的演奏技巧是和一般演奏能手的琐碎的演奏方式迥然不同的，它所要求的多样化的指触、踏板的有效运用、清晰声部的交织以及对管弦乐队音响的再现，一句话，有关钢琴的表现手段以及还没有被前人发现出来的许多秘密的知识——这一切都只能是像李斯特那样被公认的天才演奏家才能具有的。这样的改编曲可以毫无愧色地和管弦乐曲并列在一起演奏。"②

---

① 舒曼（1810—1856），德国作曲家、音乐评论家。

② 摘自《舒曼论音乐与音乐家》，人民音乐出版社版。

现在，弗朗茨又开始了他的演奏家生涯了。他变得比过去成熟，技巧与风度也都更加迷人了。他留着与众不同的长发，服装也异于常人。在音乐会上他别出心裁地安置两架大钢琴，轮流演奏它们，以全方位地展示自己的风采。有很多报刊生动地描绘了这样的场面：李斯特的崇拜者们常常在音乐会上表现出一种近乎歇斯底里的疯狂。

20岁出头的弗朗茨·李斯特成了巴黎最富光彩的人物。

（三）肖　　邦

十九世纪三十年代与李斯特共同占据巴黎艺术沙龙和音乐厅的，还有一位来自波兰的年轻钢琴家：弗雷德利克·肖邦①。

肖邦的出现是悄无声息的，他的影响也是渐渐扩展开来的，这个飘然而至的灵魂在巴黎营造了一种带有伤感性质，同时又充满诗情画意的气氛——它完全不同于围绕着李斯特的热烈喧嚣。

肖邦的钢琴曲单纯到了天真的地步：一条旋律加上个伴奏而已。可是，它却是那么美，那样地摄人心魂。弗朗茨不禁敬佩起这位同行来，并且开始研究肖邦是怎样施展魅力的。

他长得文文弱弱，面色苍白，走路或做事差不多悄无声息。他弹琴的时候常常请人把客厅里所有的灯都关掉（这和弗朗茨热衷于一展英姿可太不一样了），然后在一片神秘的寂静中柔声弹起来。这些单纯的旋律、同样单纯的节奏及和声立即把黑暗中的人们带到了一片美丽的、开满了鲜花的田野上，你能闻到花香，感受到风的轻拂……那是他梦中的国土，属于彼岸世界的家园。

肖邦手下的琴犹如一位歌手，他的旋律悠扬婉转，有时流畅地

---

① 肖邦（1810—1849），波兰钢琴家、作曲家。

抒怀，有时又像是一声声叹惜。当他再一次让这条旋律出现的时候，通常会加上些可爱的玲珑剔透的小装饰，听上去既亲切又新鲜，令人有一份特别的欣喜。他的乐思相当丰富，鲜明的对比出现得既大胆又自然。他的和声并不是色彩浓重或者新奇别致的，可是因为加上了许多和弦以外的音，使简单的和声框架变得有血有肉起来，这常常令人觉得伴奏部分也变成了歌唱性的旋律。

即使单单从肖邦的演奏技法来看，弗朗茨也颇受启发。他大多使用较弱的力度，完全不像自己的那么响亮；他更多地运用连音技术，而自己更喜欢颗粒鲜明；他的踏板技术非常讲究，歌唱性的感觉与此大有关联，而自己的踏板则大多是为响亮的共鸣而用。与帕格尼尼的魔力截然不同，肖邦的气质带有一种使人沉静下来的力量。

从这以后，在李斯特的音乐会上，常常会出现一两首柔美、清秀的作品。显然，肖邦的出现对李斯特的性格产生了重要的影响，他不知不觉地对自己写作和演奏上的夸张性格有所收敛，而表现出了一种柔情和诗意。不过李斯特的本性是不可能彻底改变的，他与肖邦的那种“女性化”倾向完全不同，他是强悍的，充满征服欲的，他对世界和生活有更多的投入和需求。他常常会给人这样一种印象：在钢琴有限的范围内，追求无限的境界。而肖邦却只听见他自己心中的歌唱，他将内心的情感以最简洁的方式表现出来，他更关心的是音乐的灵魂，是音响后面的那些东西；他一味地沉浸在黑白相间的键盘之中，心满意足地聆听自己心声的反响。

弗朗茨常常在巴黎最有影响的沙龙里和肖邦相遇。他们轮流演奏，相互欣赏，为聚会增添了迷人的光彩。有时候他们出现在同一场音乐会上，人们对肖邦的抒情、柔美和李斯特的华丽、辉煌报以同样热烈的欢呼，他们两人截然不同的风格使音乐会变得十分令人满足。而让他们自己感到满足的，是小圈子里的交往。李斯特成了肖邦寓所里的常客，他喜欢这里的气氛——温暖，随意，甚至

有点慵懒的味道。这里的聚会有两种类型，一种是由年轻艺术家们组成的，包括文学家巴尔扎克、诗人密兹凯维奇①、海涅②、画家德拉克洛瓦③，这是巴黎最引人注目的一群。他们的讨论经常很热烈，尽管有时不着边际，但这种无拘无束正是灵感迸发的土壤。

另一类聚会就更加随意了，来者都是肖邦的同乡，那些性格温和的波兰人给弗朗茨留下极好的印象，尤其是姑娘们，他们可爱的笑声真是令人愉快。也有时这里会来一些巴黎上流社会的贵妇人，她们懒懒地坐在客厅的沙发上，眼中闪动着爱慕的光芒，听肖邦或李斯特一曲又一曲地弹着琴。

玛丽·达古特伯爵夫人④，对弗朗茨的生活产生重大影响的第一个女人，就是在肖邦的客厅里初次相见的。

（四）玛丽·达古特

玛丽·达古特是巴黎有名的美人。她那高贵的举止，优雅的谈吐，以及对音乐和文学作品非同寻常的理解力，使弗朗茨受到深深的震撼。他从来没有见到过如此完美的女性，她同通常见到的那些女崇拜者们完全不同。

玛丽也被李斯特深深吸引了。在她所著的一本书中，她是这样描绘她对李斯特的初次印象的：

“他闪烁的双眼，他的举止，他的微笑，一会儿深不可测，充满无限的柔情，一会儿又露出挖苦嘲讽的意味。这一切都在向我发出委婉的暗示……他那修长的身材，他那苍白的面容，他那优美的脸部轮廓和他那飘动的长发，就像一个马上要被召回到阴间去的幽

---

① 密兹凯维奇（1798—1855）波兰爱国诗人。

② 海涅（1797—1856），德国诗人。

③ 德拉克洛瓦（1798—1863），法国画家。

④ 玛丽·达古特（1805—1876），又译作阿古，法国女作家。

灵。"[1]

他们起初并没有意识到面前的陷阱有多么深。玛丽是有夫之妇,已有三个孩子,可对一个 28 岁的女人来说,家庭生活远远不能满足她的精神需求,她总是渴望着能有什么新鲜的东西,给沉闷的日子增添些乐趣。现在,李斯特给了她这一切,可是她并没有预料到,这一切大大超出了她所想要的——她的生活开始受到了真正的、毁灭性的打击。她惊恐地发现,自己已经从心底里渴望与李斯特融为一体。

弗朗茨却显得有些犹豫不决,有些胆怯,也许是初恋时由于门第不同造成的伤害仍然笼罩着他的心。此外,与有夫之妇谈情说爱是不为社会赞许的,尽管他属于浪漫的艺术圈子。他谨慎地与玛丽保持着距离。每当一次相聚拉近了两颗心,立即,他会消失数日,弄得玛丽既渴念他又不禁愤愤然。她托人捎信,邀请他到自己家里赴宴,或者到可能会碰到他的社交圈子里去寻找,两个人之间仿佛展开了一场逐猎。

尽管弗朗茨心里承认他是被玛丽迷住了,但是他周围还有些别的女人,作家乔治·桑[2]便是其中之一。这位有着男人笔名的女士是巴黎社交界的议论中心。她才华横溢,见解独到,在文学作品中对传统的大胆抨击令巴黎文化人士钦佩不已。另一方面,她的生活放荡不羁,她穿男人的衣服,叼雪茄,讲粗话,尽自己的喜好与男人们亲密交往。没有哪一个人在遇到她之后不留下深刻印象的。好奇心驱使男人们接近她,而她也毫不掩饰地欣赏他们,有时候还用她那支优美的笔来赞美他们。

像弗朗茨这样的杰出青年,怎么可能不被乔治·桑注意?她那种大胆不羁同时又带着母性慈爱的关怀,使弗朗茨倍感愉快,这比

---

① 摘自威尔金森:《李斯特传》。

② 乔治·桑(1804—1876),法国女作家。

起玛丽那咄咄逼人的爱，显然使他轻松得多。他可以不负任何责任地放纵自己，而不必想到后果。

对另一些女人就更不必认真了。她们追逐弗朗茨的名声，愿意奉献一切。在她们爱慕的眼光包围下的弗朗茨俨然是一位国王，他随随便便的一句承诺便会给这些女人带来莫大的快乐，于是他自己也为此而高兴。

眼下他是在拖延一件必须决定的事。再说他很忙，要不断地出门去开音乐会，有无尽的美妙乐思要记录下来。他必须常常以新作来更新他的节目单，以保持人们对他的热切期望。

也许是出于对玛丽的逃避，1834 年夏天，弗朗茨来到了法国西北部的布列塔尼，与神父拉梅内共同度过了一段时光。与拉梅内在一起，他总能获得心灵上的宁静，并且变得深沉、好思。他开始写一篇有关未来的宗教音乐的文章，并且完成了钢琴曲《宗教诗情曲》、《显现》和《里昂》。最后这一曲是受巴黎里昂工人第二次起义的激励而作的。写作时，一腔热血在弗朗茨心中涌动，四年前在巴黎七月革命中目睹的种种场面在他眼前再现，他仿佛又行进在向王宫逼近的队伍里。在大标题《里昂》下面，他挥笔写下了里昂工人的起义口号："不能在劳动中生存，毋宁在战斗中死去"。这是一首激情饱满的进行曲，充满了悲壮的英雄性。两手几乎始终都是八度弹奏，他或者让号角音调在沉重的行进音型上铿锵高歌，或者干脆两手交替着在整个键盘上如狂风般横扫。半音下行的和声线条更增添了一种悲剧意味。

他还构思了一部"器乐的赞美歌"：用钢琴和乐队来演奏的《奥秘》，不过后来他放弃了，取而代之的是同样演奏形式的大幻想曲《莱利奥》，这是根据柏辽兹的同名歌剧素材而作的。

拖延总不是解决问题的办法。当他回到巴黎，玛丽又出现在他的生活中。她显得有些憔悴，这使弗朗茨倍感内疚。玛丽小女儿的生病，也被他看作是一种暗示，一种上帝对他的责备，可问题是他

不知应该更多地关心玛丽还是应该远离。

终于,他们之间的最后一堵墙被推倒了。12月里,玛丽的女儿死了。这件事使她下定了决心:离开那个早已无感情而言的丈夫。她要到外地去,换换环境,调整心情。她必须有人陪伴,而此人只能是弗朗茨。

这一对情人终于投入了对方的怀抱,他们不再犹豫,也不理睬来自方方面面的劝戒和谴责,巨大的幸福填满了他们中间曾有过的种种沟壑。当春天来到的时候,他们把目瞪口呆的巴黎人扔在了身后,义无反顾地踏上了前往瑞士的道路。

第三章
旅游岁月

（一）钢琴“斗士”

弗朗茨和玛丽把他们的家安置在风光秀丽的日内瓦。

这是一段幸福、平宁的时光。读书，弹琴，写作，探讨艺术与人生……玛丽的文笔相当不错，她协助弗朗茨继续写作《论未来的宗教音乐》（有人认为这篇文章中有许多地方实际上是出自玛丽的头脑和手笔）。即使从今天的眼光来看，这篇论文中的有些观点也是偏激的，那是他受法国革命的影响，受圣西门派学说的激励而大发议论。不过有些思想还是颇有预见性的，例如：

“今天，圣坛已经动摇不稳，讲经和宗教仪式已经成为人们怀疑和挖苦的对象。在这种时候，艺术应该离开教堂的内壁，到外面去寻找广阔的天地。为了做到这一点，必不可免地要创造出一种崭新的音乐。这种音乐也可以称之为社会艺术，它将紧密而广泛地把戏剧和教堂结合起来，这种音乐应该是严肃的、神圣的、丰富多采的、热烈的、不受限制的、狂风暴雨似的、平静的、纯洁的和发自内

心的。”

李斯特在几十年后实现了他的理想。六十年代，他完成了两部大作：清唱剧《圣伊丽莎白传奇》和《基督》。它们是教堂音乐与戏剧音乐的混合物，同时具有神圣的和凡人的情感。这些作品在当时受到保守派的指摘，然而在今天，如果我们想一想莱纳尔德·伯恩斯坦[①] 的《弥撒》等类似的作品，谁能不为李斯特在将近150年前的大胆创新而赞叹不已呢？

弗朗茨心境甚佳。他除了演奏和创作以外，又开始了教学。新建立的日内瓦音乐学院聘请了这位钢琴界的天才，对他表现出极大的尊重。在学院的鼓舞下，李斯特编写了一本钢琴演奏技巧教科书（可惜后来遗失了），这种兴趣与他对车尔尼的崇敬和怀念不无联系。为了弥补自己在文化教育上的先天不足，弗朗茨有时还到日内瓦大学去旁听一些课程，比如文学的、哲学的甚至生物学的等等。

12月18日，玛丽和弗朗茨的第一个孩子出生了。这是一个十分可爱的女孩，他们带她去当地教堂施了洗礼，为她起名为布兰丁。一年以前玛丽丧女的悲哀被这个小生命的到来全部驱散了。在他们的住所里，现在弥漫着真正的家庭味道。

玛丽满怀柔情地照料婴儿，她不希望有任何外来的因素影响他们的生活。可是24岁的弗朗茨对做丈夫和父亲还没有思想准备，当私奔的兴奋渐渐消融在安稳的家庭生活中以后，他的心里产生了一种失落感。他希望生活更有趣些，内容更丰富些，于是，他开始请新交旧友来作客。

很快，这所宅子热闹起来了，来客如潮水般出出进进，其中有当地的名流，大学里的教授，弗朗茨的钢琴学生，甚至还有从国外专程来拜访他们的老朋友。使李斯特和玛丽最兴奋的人物是乔

---

① 莱纳尔德·伯恩斯坦（1919—），美国作曲家、指挥家、钢琴家。

治·桑，她带来了有关玛丽自己的好消息：她终于彻底摆脱了婚姻的羁绊，现在真正自由了。至于巴黎，她也带来了各种各样的消息，有一部分是令人讨厌的——人们对李斯特和玛丽的私奔持批评态度。玛丽的丈夫宣布与她脱离关系，并且剥夺了她的一切私人财产。不过，他们也有支持者，比如乔治·桑本人，还有勇敢的柏辽兹以及文学界的朋友们。

使弗朗茨颇为不安的不是这些（他和玛丽早已估计到了一切），而是有关一位钢琴家的事。他是与弗朗茨几乎同龄的奥地利人塔尔贝格[①]，现在他轰动了巴黎，正如一年多以前的李斯特。人们对他用尽了赞誉之辞，甚至有人说他的演奏已超过了李斯特。这句话像一枚炸弹，在弗朗茨的心中激起了巨浪。以后的几天里他满脑子都是这个塔尔贝格，结果连玛丽都受不了他的焦躁不安了。她提议，不妨回巴黎去看看。

弗朗茨心中的斗志被彻底激发起来了，他无论如何也要夺回他的领地——巴黎的音乐舞台。

1836 年的冬天，弗朗茨离开玛丽和孩子，一个人回到了巴黎。这里的空气虽然比不上日内瓦那么清新，而且他的私奔使许多人为之侧目，但他仍感到亲切——这里是他的“领地”，何况他的母亲仍然住在这里，这是真正的家。

稍稍休息了一下，弗朗茨便开始一一造访老朋友，谈话的内容有一大半是打探塔尔贝格的情况。塔尔贝格的确很不错，是属于大胆勇猛、富于活力的那一类——朋友们承认，某些时候与弗朗茨十分相像，比如华丽的指尖功夫，强有力的触键，高雅的风度……肖邦是决不可能与他相匹敌的。

够了！弗朗茨已经热血沸腾了。他不相信会有什么人在他之上，他更为巴黎人的健忘和薄情而生气，仅仅一年多的时间，他李

---

① 塔尔贝格（1812—1871），奥地利钢琴家、作曲家。

斯特就被彻底抛弃了吗？他必须采取行动。

1836 年 12 月 8 日，弗朗茨·李斯特出现在巴黎的一场音乐会上。前半场是管弦乐作品，其中柏辽兹的《幻想交响曲》第四乐章由作曲家本人担任指挥，取得了极好的效果。然后，乐队撤下，台上只剩一架钢琴，弗朗茨·李斯特微笑着走上台来作下半场的表演。

查尔斯·哈勒[①]后来追忆了这场音乐会给他的印象：

“……柏辽兹亲自指挥了他自己的作品《幻想交响曲》的‘赴刑进行曲’乐章。当这首最为辉煌灿烂的器乐作品演奏完了，李斯特坐了下来，弹奏了他为这一乐章所改编的钢琴独奏，其效果远远超过了整个管弦乐队，所产生的轰动是难以形容的。这个节目是在音乐会开演前才公布的，这证明了李斯特惊人的胆量。

我没有想到他的表演技巧和才能竟然如此不可思议。他是一位巨人。鲁宾斯坦[②]说了真话。当鲁宾斯坦正值最为辉煌的时候，他却说，与李斯特相比，其他所有的钢琴家都像孩童一般。肖邦把你带入梦境，你会希望永久沉浸其中。李斯特是一片灿烂的阳光和令人眼花缭乱的光芒，他以一种无人可以抵抗的力量征服了听众，对于他来说，根本不存在表演上的困难，最让人无法相信的困难在他手下却简单如同儿戏。他的演奏最叫绝的优点之一是那水晶般明澈的清晰度。好像他把那些段落的每一个最细微的部分都照相般精确地复制在听众的耳中一样。他在钢琴上所表现的能量是我至今从未听到过的，但是他的演奏从不显得粗野，也从不使人感到敲撞。他的大胆就像他的天才一样不同寻常。”[③]

在这场音乐会之后，弗朗茨又举行了四次室内音乐会，与他的

---

① 查尔斯·哈勒(1819—1895)法国钢琴家。

② 鲁宾斯坦(1829—1894)，俄罗斯钢琴家。

③ 摘自威尔金森:《李斯特传》。

好朋友、小提琴家乌尔汉、大提琴家巴塔① 演奏了贝多芬的钢琴三重奏和几首奏鸣曲。音乐会取得了极大的成功，人们满意地看到英姿勃发的弗朗茨并没有因为一桩倍受指摘的恋爱而丧失其艺术光彩。于是，责难的声音消失了，取而代之的是不乏艳羡的议论。而更让人们兴奋的，是他们感受到了在巴黎音乐界正酝酿着一场"战斗"，弗朗茨·李斯特和塔尔贝格之间有一股浓浓的硝烟味道——巴黎的音乐听众此时有如在斗牛场上等待比赛开始的人们。

李斯特的确在做"战前准备"。他首先找来了塔尔贝格的乐谱（此人也是作曲家）作认真的分析。之后，他在《音乐报》上写了一篇措辞激烈的文章，攻击塔尔贝格的音乐，并且把附在后面的给编辑的信也公开了。其中有这样一段：

"我一到巴黎，整个音乐界所谈论的都是有关这位以前我从没听说过的钢琴家，他将成为钢琴艺术的改革者。他作为表演家，同时又作为作曲家，开辟了一条我们应当跟着他一直走下去的新道路……

我急切地想亲眼看到和了解到他的作品是多么富有新意和富有深远影响。这些作品将向我表明一位天才。我花了整整一上午把自己关在屋里，来仔细详尽地研究这些作品。然而，研究的结果却与我的期望截然相反。只有一件事使我惊讶——如此空洞无物、平庸低劣的作品居然能产生如此巨大的效果。我得出了这样的结论，即这位作曲家的表演一定是奇妙惊人的。于是，我形成了自己的观点，并且在《音乐报》中阐明了这一看法……"②

李斯特的公开批评引起了许多议论，有人认为他的分析中肯，有说服力，也有人认为他是出于忌妒，是心胸狭窄的表现。塔尔贝格的崇拜者发火了，他们渴望这两位大师真刀真枪地比一比。

---

① 巴塔，年代不详。

② 摘自威尔金森：《李斯特传》。

从今天来看，面对如此局面的任何一位音乐家都不会像李斯特这么直率。人们心里怎么想，是另外一码事，表面上永远不会说出这么激烈的话来。李斯特真是心胸狭窄吗？也许这正可以说明他性格上的坦荡，他对艺术的执着。他何尝不知道这种文章的发表会引起非议！

1837 年 3 月，塔尔贝格从国外回到巴黎。他是来迎接李斯特的挑战的。12 日，他在巴黎的意大利歌剧院里举行了音乐会。

李斯特是音乐会的听众之一。他严格地审视他的对手，其结论和他对其作品的评价是一样的：空洞无物。华丽是够华丽了，技巧也很精彩，但在这一切之下的，仍然是空洞无物。

报纸上却为塔尔贝格叫好。这位长相秀美、举止优雅的年轻人，是贵族家庭的私生子，他具有让巴黎人着迷的魅力。他的演奏风度与弗朗茨不同，即使是演奏最强烈的段落，上身也保持不动。而弗朗茨是会把长发甩起来，把肩和腰的力量全部运用起来，而导致大幅度动作的。有些人对塔尔贝格的姿态大为赞赏，言下之意有对李斯特的批评。

不过李斯特心中有数。他会用实际行动来证实自己。

3 月 19 日，距塔尔贝格的音乐会一周，李斯特在同一个音乐厅的台上举行了具有压倒之势的音乐会。他时而像个英雄，在他的音乐中奋进，时而又像个吉卜赛艺人，把音符鲜花般地抛向听众，最后他赢得了雷鸣般的掌声。

谁是这场比赛的优胜者？争论相当激烈，但是没有得出权威性的结论。比赛还得进行下去。

接下来，他们又各自举行了几场音乐会，甚至有一次同台演出，但是仍未决出胜负。人们越来越兴奋，两位“斗士”也不肯让步一分，三月里的最后几天这竞争已到了白热化的地步。

女公爵贝尔乔约索为这两个人提供了最后的决斗场所。她以“援助意大利革命者”的名义，把当时在巴黎的、能够请到的钢琴家

都召集来，举行了一场募捐音乐会。除了李斯特和塔尔贝格这一对，还有肖邦、车尔尼、赫尔茨[①]、皮克塞斯[②]。女公爵来了个“命题写作”，让六位钢琴家根据同一个主题——贝利尼[③]的歌剧《清教徒》中的进行曲——各写一段变奏，其总标题是《六天》。

那场音乐会真是精彩极了。人们大饱耳福：这简直是钢琴竞技会！每一位钢琴家都用自己最擅长、最为人们叫好的技巧和风格来演绎贝利尼的进行曲，每一段变奏都令人耳目一新。最后一段是真正的高潮——李斯特露了漂亮的一手。他使出了一个绝招：把前五个人的典型特征都模仿了一遍，惟妙惟肖到了不分真假的地步，而最后，也是最辉煌的，当然是他自己的拿手好戏。

掌声的热烈和持久程度，宣布了这几个月来在巴黎引起轰动的这场竞争的最终结果：弗朗茨·李斯特获得了彻底的胜利。

弗朗茨欣喜若狂，他的朋友们也为他而骄傲。他们彻夜狂欢，举杯畅饮，就像是一场了不起的什么大战役获胜了似的。而塔尔贝格，这位清秀高贵同时也是天才的钢琴家，则悄悄地离开了巴黎。后来他仍然名气很大，在欧洲各地频繁地举行音乐会，受到人们的赞赏，而且被认为是那个时期唯一可以与李斯特相媲美的技巧大师，但巴黎这个地方，他是很少再涉足了。

（二）日内瓦之钟

回到日内瓦，弗朗茨仍然为这次获胜兴奋不已，他滔滔不绝地向玛丽讲述一切，包括每一场音乐会的详情，每一份评论文章的措辞，甚至是那些可爱妩媚的女性崇拜者如何追逐他，向他表白爱慕之情……

---

① 赫尔茨（1803—1888），德国钢琴家。

② 皮克塞斯（1788—1874），德国钢琴家。

③ 贝利尼（1801—1835），意大利作曲家。

玛丽曾经非常熟悉的这一切，此时仿佛变得陌生了。她对弗朗茨的洋洋得意颇有些反感，可是还能克制住自己的情绪，表现出大度来。她希望弗朗茨把精力更多地投入到创作中去，而不要一味地追求轰动效应。她更希望弗朗茨能给她和孩子多一些关心和爱。

瑞士美丽的自然风光和玛丽的爱情，给了弗朗茨许多创作灵感。在1835—1837年的作品中，《旅行集》是一组相当精彩的钢琴小曲。它一共包括12首小曲，除第一曲《里昂》是1834年作于巴黎的以外，其余11首都是在瑞士完成的，它们反映出那段生活给李斯特的心带来的欣喜与平宁。

《在华伦斯塔特湖上》安详而令人陶醉，左手部分是涟漪一般的音型，右手在高音区吟唱一条流畅舒展的旋律，明亮纯净的音响，有如湖面水波闪烁的光影。玛丽在她的自传体小说里曾回忆道：

"在华伦斯塔特湖边，我们坐了许久。弗朗茨在这儿为我写下了带有忧郁色彩的和声、湖水叹息似的音响和船桨的节奏韵律。听到这些，没有一次我不是泪水盈眶。"

李斯特在乐曲标题下面引用了拜伦的诗句：

你这鲜艳明丽的湖啊，
与荒寂的天地一道，
用无声的语言向我宣召：
为了纯洁无暇的春天，
抛离大地上的一切忧愁与烦恼。

这首小曲的确有一种带人超凡脱俗的力量，尽管它始终是安详的。

《在泉水旁》引用的诗句来自席勒[①]：

---

① 席勒(1759—1805)，德国诗人。

年轻的自然之神
在清凉的潺潺细语中
开始它的戏耍。

李斯特用活泼的音型模仿泉水的喷涌，在晶莹剔透的音响中，仿佛看到太阳底下闪烁光芒的飞溅的水珠。

《日内瓦之钟》是题献给女儿布兰丁的一首小曲，她出生在这座美丽的城市里。拜伦的诗句被题写在乐谱上：

我活着，但这不是我自己，
我是环绕着我的
一切之中的一部分。

这首小曲是夜曲风格的，总体风格安祥宁静，并伴有类似钟声的音响，但是中段有一个很强烈的高潮。可以体会到，李斯特对女儿出生这件事很有感触，一种对造物主的感恩之情与祈祷的意味盎然于优美的歌唱性旋律之中。

李斯特曾经朝拜过威廉·退尔[1]教堂，这是为纪念瑞士独立运动的英雄威廉·退尔而建造的。李斯特用音乐描绘了这位勇士高大的形象，铿锵的和弦犹如纪念碑一般挺拔、壮丽，隐隐地还可以听见山峦间回响着的号角声和激奋向前的奔腾的音型，最后以悲壮的颂歌结束。在这首《威廉·退尔教堂》乐谱上，写着一句格言：

One for all,
All for one.

李斯特从这里感受到了人类英雄的伟大使命。他始终对英雄人物抱有无限的崇敬，因此他一生中不仅有许多以英雄为主题的作品，而且他也在音乐中塑造了属于他自己精神世界的英雄形象。

有些艺术家，把表现、创造生活中的美作为己任。而有些人，如

① 威廉·退尔，瑞士14世纪传奇英雄。

贝多芬，则有着沉重的使命感，他们认为艺术的目的，更重要的是要激起人类的自尊，激起走向光明与胜利的信念和勇气。他们的作品如磐石一般，屹立在艺术发展史的漫长道路上。十九世纪的李斯特，也包括瓦格纳等人，就属于这一类艺术家。李斯特的作品，尤其是转向交响乐领域之后的大作，这种思想表现得更加鲜明。

《奥勃曼山谷》是会使人陷入沉思的一首较长的作品。当时，李斯特读了法国作家瑟南古的书信体小说《奥勃曼》，深有感触。书中主人公是一个天才的青年，却因为找不到人生的意义苦恼万分。他隐居瑞士山中，思索并寻找精神的出路。在小说中，弥漫着一种出神的、幻想的意味，同时又表现出深深的忧郁——这与小说家本人的气质不无关联。瑟南古的爱妻早早离他而逝，从此忧郁便成为他天性的一部分。也许李斯特在呼吸着瑞士山谷中清新空气的同时，也在考虑同样的问题。他在乐谱上引录了瑟南古的一大段文字：

“巨大无边的自然意识，无处不在，它是那样地淹没一切，不可穿越。全体人类的痛苦、冷漠、超群的智慧、耽于声色的自弃，所有的欲望和深深的烦恼，这一切由人的心灵所承受的，我都已经感觉到了，都承受过了，就在那值得纪念的夜晚。我迈着满是噩兆的步伐，走向衰弱的年龄；我已经吞下了我生命中的整整十年。”

李斯特在他的音乐中，准确地把握住了瑟南古这段文字中的意境，它是暗淡的、阴沉的。但是，乐曲最后是以乐观明朗的情绪结束的——李斯特天性中有这种乐观，他始终自认为是一个能够战胜困难、能够把握住自己命运的强者，况且这时的他还只有 25 岁，生活的帷幕刚刚拉开不久。爱情，大自然，艺术上的成就……远远超过了他所受到的挫折。对他来说，瑟南古的深重苦难毕竟还是遥远的，或者只是一种艺术。

《旅行集》中还有一首《田园曲》，相比之下较为单纯。它带有舞蹈性，轻快明朗，使人联想起古老的田园牧笛和舞蹈场面——牧人和仙女的游戏。

《旅行集》十二首小曲中的这六首，后来被李斯特编入1848—1854年的《旅游岁月》第一集《瑞士游记》中。新的集子里去掉了《里昂》，新添加了《暴风雨》、《牧歌》和《乡思》。

除了这一组钢琴曲外，李斯特在1836年还改编了柏辽兹的交响曲《哈罗尔德在意大利》部分章节以及交响序曲《李尔王》。他改编东西非常快，能够透彻地领悟原作的内涵及表现手段，然后用钢琴既忠实原来精神、又有着独特发挥地再作演绎。实际上，改编是他学习的一种方式，通过这项工作他了解了管弦乐队和大型作品的写法，为他后来转入管弦乐领域打下了良好的基础。应该看到，他一生都是在实践中摸索，因而他没有太多的传统束缚，也不从某种理论出发，而是从内心和实际需要出发。这是一位真正的艺术家十分难得的素质。

（三）梅第奇别墅的梧桐树荫

从巴黎返回日内瓦以后不久，李斯特与玛丽、女儿布兰丁，来到了向往多日的意大利。在明媚的阳光下，他们感受到了与瑞士截然不同的文化。这是多么令人仰慕的国土，曾经养育出世界上最伟大的诗人、画家、音乐家、哲学家！欧洲文明正是从这里起步并发扬光大的。

弗朗茨沉浸在古迹、名胜和意大利的诗歌之中。他和玛丽一同读但丁[①]和彼特拉克[②]，聆听驾着贡多拉[③]的船夫悠长而伤感的歌曲，徘徊在古老的墓地雕像前……一切隐藏在文字中的人物，现在都历历在目，仿佛藉着花草的香气和微风的吹拂，与他们这几个来访者对话。

---

① 但丁（1265—1321），意大利诗人。

② 彼特拉克（1304—1374），意大利诗人。

③ 威尼斯运河上特有的长形平底轻舟。

弗朗茨开始写作《意大利游记》(即《旅游岁月》第二集),这些小曲生动地记录下了他的生活和思想历程。与《瑞士游记》相比,这第二集作品比较重视音乐本身,而较少描绘外在情景,田园场景被古老的文化遗迹、以及它们引起的周围环境和气氛的变化所代替。

第一曲的标题是《婚约》。这是在米兰的布雷拉宫绘画陈列馆中,看到拉斐尔早期名作《童贞女的婚约》之后所获得的灵感。画面上的气氛纯朴安详,远处是一座圆顶教堂,近景是一群农民装束的人,虔诚地看着一位神父把婚戒带到年轻姑娘的手上,新郎是一位善良而端庄的青年人。李斯特的音乐基调也是安详的,一个宛如钟声的五声音阶动机贯穿全曲,它营造了庄严圣洁的气氛。音乐的织体和旋律都很单纯,没有什么炫技的地方,但是通过和声色彩,以及力度与速度的变化,形成了情绪的起伏。这首乐曲在某些地方会令人联想到法国印象主义作曲家德彪西① 的音响。

在佛罗伦萨梅第奇家族的墓地上,米开朗其罗② 留下了一组雕在石棺上的杰作:《昼》、《夜》、《黎明》和《黄昏》。李斯特被它们沉静的力量深深打动。它们仿佛是在思考永恒的宇宙和时间,在追忆过去,冥想未来。完全静止的身体形态蕴藏着深刻的悲哀。在题为《沉思者》的第二曲中,他摘引了米开朗其罗的十四行诗《夜的话语》:

“睡眠是甜蜜的。成为顽石更是幸福,只要世上还有罪恶与耻辱的时候。不见不闻,无知无觉,便是最大的欢乐。因此,请不要惊醒我,啊,讲得轻些吧!”

李斯特的音乐带有沉思的、忧郁的意味,其中的半音和声预示了 20 年以后瓦格纳的《特利斯坦》和声手法。他自己非常看重这部作品,后来又把它加以扩展,写成了管弦乐曲《夜》,它是六十年代

① 德彪西(1862—1918),法国作曲家。
② 米开朗其罗(1475—1564),意大利画家、雕塑家、建筑家、诗人。

的《三首葬礼进行曲》的第二首。这一次他没有像在通常的作品中那样，推出一个浪漫的情绪高潮，而是始终沉静，直到悄悄地结束。

第三曲《罗萨之歌》是一首明快的小曲，旋律是十七世纪著名的意大利画家、诗人、音乐家罗萨①在法国流亡期间创作的一首小歌，在题头上摘引的短诗据说也是罗萨所写：

“我常常漂泊四方，但我的感受却永远不变：爱情的火焰像以往一样燃烧，这正是我所期望。”

罗萨的小歌乐观明朗，并带有一种幽默。李斯特没有做太华丽的演绎，音乐听上去很纯朴，在整部集子中它宛如一首短小的间奏曲。

《意大利游记》的中心，是三首《彼特拉克②的十四行诗》。它们是李斯特创作的艺术歌曲，后来他改编成了钢琴曲加入这部集子中。它们非常抒情，极富美感，其中第一首是为彼特拉克的第47首诗而作，大意是：

“求神赐福于这里的每一天，每一月，每一年，每一个季节，每一分钟，赐福于这个美丽的国家——就在这里，我被一双美丽的眼睛征服，我一下子变成了奴隶。……求神赐福于你。我的爱，我的思恋将永恒不息。”

本来由男高音歌唱的旋律，现在由钢琴柔和地奏出，伴奏部分的织体仿佛即兴弹奏似的自由洒脱，令人联想到肖邦的夜曲。

为彼特拉克第106首诗而作的小曲，是最为人们赞赏的，它常常作为独立曲目在音乐会上演奏。虽然它也是一首浪漫散文式的小曲，但在情感幅度上比前一曲大得多。诗文如下：

我找不到和平，也没有理由去打仗，

我既心怀恐惧又充满希望，心火熊熊却又浑身冰透。

---

① 罗萨（1615—1673），意大利画家、诗人。

② 彼特拉克（1304—1374），意大利诗人。

我向天空飞升，却又不得不躺在地上，
我一无所有，可又拥抱着整个宇宙。

我身陷囹圄，却又半开罗网，
我不受囚禁，却戴着镣铐，
爱情不会致我于死，却也不让我飞翔，
不让我活，也不让我从陷阱逃脱。

我是有眼的盲人，哑口却还在发言，
我甘心沉沦，却又高呼求救，
我痛恨自己，爱他人却是一片真心。

我靠痛苦活命，泪珠点缀着笑脸，
生固不足惜，死也不必愁；
我弄到这个地步，都是为了你，夫人！

李斯特将歌曲旋律重复了几次，并加上了明丽精致的装饰音，通过钢琴化的处理，最后达到了感人的高潮。这也是一首不为炫技、毫不矫情的佳作，与他后来的《爱之梦》、《安慰》等同属一种类型。

彼特拉克的第123首十四行诗，仍然是爱情的独白，大意是：

“有如天使一般的她，地下天上，万物都不可与之比美……当泪泉从那双明眸中涌出，连太阳也会为之羞愧。她的叹息能使高山移步，河流停息，树梢上的叶子也不再颤动，空气和风都满是温柔和甜蜜。”

这首小曲起初宁静得仿佛只是弹给自己听的，钢琴的高声部吟诵着温柔至极的旋律，伴奏部分有如树叶的细语，然后渐渐地出现高潮，又渐渐地消退。它充分地展示了钢琴音色本身的魅力，同

时也让人为李斯特的旋律写作天才而感慨，他几乎抛却了在演奏上以技巧的复杂夺人耳目的目的，而一心一意地沉浸在纯粹的美感享受之中。这种心态是大自然给他带来的，也是彼特拉克这位抒情诗人所启示于他的。

读书是这段日子里的重要内容。他在信中为朋友描绘了他和玛丽的生活：

“我们经常在梅第奇别墅的梧桐树荫中逃避酷暑，在科摩利的由贝亚德领着但丁的塑像下阅读《神曲》。多好的一个主题！”①

弗朗茨完全进入了但丁的意境，他仿佛正笼罩在贝亚德美丽的目光中。《意大利游记》中的最后一曲《读但丁有感——类似奏鸣曲的幻想曲》便是这样诞生的。这是一首长大的乐曲，李斯特希望它能囊括《神曲》所表现出来的种种人类情感体验，结果，他从1837年的开始构思到写出第一稿，又到1858年定稿，期间花费了许多精力去修改。他用尽了他所能想到的和所能利用的手段，描绘了神秘的耳语、悲哀的叹息、恐怖的呼喊、惩罚之火的熊熊燃烧；同时还有圣洁安详的赞美歌，对天堂之路的向往，甜蜜的爱情……这首乐曲听来令人激动，有时甚至会因其狂暴的音响而胆战心惊。速度变化频繁，色调对比极其鲜明，与这本集子中的其他小曲相比，这一首属于大型构思，分量重得多。在情感展开的过程中演奏技巧当然也得以大大发挥。

1837年的收获还包括《大练习曲24首》，它的基础是十年以前的一套练习曲。号称24首，实际上真正完成的只有12首。它们本来是无标题的，在1851年李斯特将这套练习曲加以整理时加上了小标题，并冠以《超级练习曲》的总标题。相比较而言，三十年代的版本在技巧上极其复杂，他反映出李斯特对技术本身的浓厚兴趣，这与他在同一时期的《意大利游记》中表现出来的倾向恰恰是

① 摘自威尔金森：《李斯特传》。

两个极端。有趣的是，在五十年代的最后一版中，他简化了演奏技法，删去了一些令人生畏的段落，因此与初稿相比差别很大。

从无标题的纯技术性练习曲，到加进文学性因素，再到技术上的简化，它们表现出李斯特创作思想的变迁。这虽然不能完全概括他的创作历程，但也具有一定的典型意义。

1837 年的改编曲主要是贝多芬的第五、六、七交响曲。今天的人们决不会想到，贝多芬也需要支持者，可当时他确实是被人们冷落了。出于对这位音乐神明的崇敬和对他作品的极大兴趣，李斯特用钢琴作了新的阐示。他以他的方式让人们了解贝多芬，这在当时是很有意义的。

圣诞日，李斯特与玛丽的第二个女儿在意大利北部的贝拉基奥诞生了。根据美丽的柯摩湖，他们给女儿取名为柯西玛[①]。这个孩子成年后给李斯特带来了无尽的烦恼与伤害，但这是后话了，她的出生还是让他们感到非常愉快的。

几个月以后，李斯特又离开了安适的家，开始频繁的旅行演出。他先是奔波于意大利的各个城市，如米兰、威尼斯，收获巨大——人们简直把他当作英雄一般来欢迎，这使见多识广的弗朗茨也感到有些吃惊了，意大利人的热情果真不同寻常。

（四）祖国的呼唤

1838 年 3 月 13 日，多瑙河泛滥，冲毁了匈牙利的首都佩斯城。

匈牙利，佩斯，这些词像久久埋藏心中的某些信号，此时一一闪亮起来、生动起来。这是祖国，是像母亲一样亲切的故乡！弗朗茨感到心头有一种陌生的、但是真真切切的隐痛。他多少年来不曾

① 柯西玛（1837—1930），作曲家瓦格纳的妻子。

想到的这片国土，现在使他不安起来。他眼前不断出现这样一个情景：父亲牵着他的小手走在多瑙河畔，告诉他：东岸是布达，西岸是佩斯。在西岸的山口，是国王贝洛四世(1235—1270 年在位)建立起来的石筑布达城堡，而这个国家的历史，可以一直追溯到九世纪。

早已忘记了的父亲的话，现在变得清晰起来了，那座伟岸的布达城堡也显现在弗朗茨眼前。它被多瑙河水冲毁了吗？山脚下美丽的城镇现在怎样了？

在回忆和想象中，弗朗茨下了决心：为佩斯，为祖国集资募捐。他所有的，只是这两只灵活有力的手。就用它们来尽些应尽的责任吧。

在一封寄往巴黎《音乐报》的信上，李斯特充满激情地写道：

“经过这次的骚乱和情感波动，我才知晓了‘我的祖国’的含意……。哦！我荒芜而又遥远的祖国！哦！我不认识的朋友们！哦！我幅员辽阔的家园！你痛苦的喊叫将我又带回你的身边。我低低地垂下我的头，对我忘却你如此长久感到羞愧……我将与 7 日(1838 年 4 月)启程去维也纳。我希望在那里举行两场音乐会：一场为我的同胞募捐，另一场结清我的旅费。然后，我要独自步行，肩负背包，走遍匈牙利最偏僻的角落。”①

让李斯特感到吃惊和伤心的，是玛丽对他这种爱国热情的嘲笑。他第一次感觉到他们之间的距离是这么大，这么不可逾越。玛丽是法国贵族的后裔，除了李斯特，她对匈牙利几乎一无所知，当然更谈不上什么同情心，但她对弗朗茨一片赤子之心的不理解未免太让人失望了。

实际上，玛丽只是希望弗朗茨多多与她和两个孩子在一起，她不愿忍受孤独的生活，而仅仅靠信件维系终日在外的丈夫。可是她

---

① 摘自威尔金森：《李斯特传》。

不习惯低声央求，她的表达方式就是冷言冷语。弗朗茨平常是很好脾气的，从不与玛丽对抗，但这一次他没有退让，他要履行诺言。

4 月，弗朗茨出发去了维也纳。

钢琴大师李斯特要来开音乐会的消息早已传遍了维也纳城。"为同胞募捐音乐会"门票一售而光，演奏的现场气氛热烈得超出了李斯特的想象。他用音乐激发起来的巨大热情，不仅感动了在场的所有的人，也让他自己感动得几乎要落下泪来。募捐极为成功，他从心底里感到宽慰和自豪。

接下来的几天里，弗朗茨被各种聚会缠住了，他到处接受人们的崇敬，甚至还得到了梅特涅首相[①]的会见。他自由奔放的音乐风格使维也纳人感到耳目一新。有记载说，当时他的对手塔尔贝格以及克拉拉·维克[②] 正在维也纳演出，李斯特的到来使这两颗明星都显得有些暗淡了。

舒曼大概就是从克拉拉那里知晓李斯特在维也纳的盛况的。他因为李斯特曾写过赞赏他作品的文章，并且常常在音乐会上演奏他的作品而对他心仪已久。他很快在自己创办的《新音乐报》上发表了一份公开请柬：

"问题并不在于，对于弗朗茨·李斯特这位无往而不胜的人来说，他的桂冠上增加或是减少一片桂叶，究竟有何影响，但是，如果一位统帅把自己的胜利限于一隅之地，我们却不得不指责他太谦逊了。李斯特先生离开祖国德国北部[③] 并不远。切盼他光临我们这里，我们将展开双臂拥抱他来表示欢迎。我们拥抱他，将和对他的挚爱和颂扬同样地长久，同样地热烈。"[④]

可能李斯特不曾看到舒曼这份热情的邀请信。即使看到了，他

---

① 梅特涅(1773—1859)，奥地利政治家。

② 克拉拉·维克(1819—1896)，德国钢琴家，后来成为作曲家舒曼的妻子。

③ 显然，舒曼是搞错了李斯特的国籍。

④ 摘自《舒曼论音乐与音乐家》。

当时也不可能去德国：在维也纳演出两场的计划全被打乱了，他在一个月里举行了十几场音乐会，其余的时间则是在各种宴会、沙龙中度过。当他看着募捐来的大量的钱，心中的愉快似乎是从未有过的。

玛丽却不能忍受了。一封报告“严重病情”的信使弗朗茨不得不打点行装，在 6 月初赶回他在威尼斯的家。

玛丽没生什么病，只是心情坏透了。她期望的幸福生活越来越遥远了。现在的情况与过去的婚姻生活又有什么不同呢？丈夫津津乐道于自己的事业，活得热火朝天，她却在家里养儿育女。瞧瞧这些信吧，上面尽是获得巨大成功的音乐会，某某贵族要人家里的盛筵，报刊杂志上的赞扬，还有那些令人作呕的某某可爱的女明星，妩媚的贵夫人……什么为祖国募捐，还不是捞取个人的名誉！

看来，“肩负背包，走遍匈牙利最偏僻的角落”这个宏伟而浪漫的计划只得放弃了。弗朗茨把一腔激情压回到心里。这只是暂时的，或者是推迟罢了！他对自己安慰道。他开始发现家庭的累赘了。也许一个真正的艺术家是不该过常人的家庭生活的，它与自己的理想、事业多么格格不入！

玛丽又怀孕了。看着她失去了往日娇艳的面庞，弗朗茨心中颇感内疚。他暗下决心，不再让玛丽感到苦恼，尤其不能让她后悔——他最怕的就是这个。他又坐在书桌前埋头写作了。

《帕格尼尼大练习曲》是这一年的重要作品之一。弗朗茨把他自 1831 年听到便念念不忘的帕格尼尼的音乐，忠实地移植到了钢琴上。六首小曲除第三首《钟》(即 1834 年出版的《钟声大幻想曲》)是取材于帕格尼尼的第二小提琴协奏曲末乐章以外，其余五首都是取材于他的《二十四首小提琴随想曲》。

第一首(g 小调)取材于随想曲之六。帕格尼尼的原作是两个声部的，高音声部是一条歌唱性的旋律，低声部是在另一根弦上的颤音音型，它提供了和声与节奏的背景。李斯特简单地把这个形式转

移到钢琴上，但增强了音响的厚度，情绪上也变得深重而富于激情了。此外他还加上了引子和尾声，它们是响亮的和弦与横扫键盘的快速音阶。第二曲(bE 大调)取材于随想曲之十七。原作的引子颇有气势，主题是快速流利的音阶与有力的断奏相交替，中段是八度技巧的展示，然后再现主题。李斯特没有改变原曲结构，只是加强了各种因素。从钢琴演奏的技巧上来看，这是一首相当复杂的曲子，尤其是两手双音的快速半音阶下行，实在是令人生畏，由此可见李斯特的手具有超凡的灵敏度。他后来为一般的演奏家写了一段稍容易些的乐句来代替这个双音半音阶下行，从目前可以听到的录音版本来看，还没有人是按照李斯特为自己而写的原形来演奏的。

第三曲《钟》在前面已有详细介绍。第四曲(E 大调)取材于帕格尼尼随想曲之一。它较少被今人演奏，也许是趣味性不够：它只是单纯的断奏琶音练习。不过其中的远距离跳跃，也是足够让演奏家下功夫的。第五曲(E 大调)有个小标题《狩猎》，这是因为它的开头模仿了铜管与木管的声音，后面又有像马儿奔跑的轻快音型。它取材于帕格尼尼随想曲之九，这本来就是一首颇受人们喜爱的小曲，音色明亮纯净，带些幻想的意味。李斯特发挥了钢琴玲珑剔透的音响特点，听上去更加令人愉快了。最后的第六曲(a 小调)取材于随想曲之二十四。这个主题名气很大，不仅是因为李斯特的改编，还因为后来勃拉姆斯[①]和拉赫马尼诺夫[②]都有根据它而写的杰作。它本身是一首变奏曲，帕格尼尼在一个简洁的主题上展示了各种演奏技巧，李斯特也在这里发挥了钢琴的特性——宽广的音域，对比鲜明的音色，使得原曲获得了更为丰富的音响和更加辉煌的效果。

这一组《帕格尼尼大练习曲》使李斯特的写作和演奏都“更上

① 勃拉姆斯(1833—1897)，德国作曲家。
② 拉赫马尼诺夫(1873—1943)，俄罗斯作曲家、钢琴家。

一层楼”了，它们是他音乐会上常常演奏的作品，每次都会为他赢得热烈的掌声。柏辽兹在1840年这样写道：

“非常可惜的是，没有一个人可以盼望经常听到这样的音乐：李斯特为他自己创造了它，是其他任何人都不可能达到的程度。”①

舒曼对这套作品的评价是：

“这些练习曲极少人能胜任愉快，大概全世界也只有三四个人演奏得了。”“曲集的最后一首——变奏曲，我们认为李斯特为它作的改编谱在音乐的风格方面是整个曲集里最有趣的一首。但即使在这里也还是常常遇到非常困难的地方，连李斯特本人也不能拿起来就弹，必须练习很长一段时间。如果谁能够克服这首练习曲，能够按照乐曲意义的要求使一个个变奏好像一幕一幕木偶戏一般轻盈地游戏，在我们面前掠过，那么谁就可以大胆地周游全世界，回来时像第二个帕格尼尼和李斯特一样戴上黄金的桂冠了。”②

舒曼对帕格尼尼的音乐也极为赞赏，他自己也曾写了题目为《帕格尼尼随想曲主题音乐会练习曲》的12首钢琴作品。但正如他所说的，他是“企图揭示原作的富于诗意的一方面”，而李斯特则是“把卓越的演奏技巧提到首要地位；他称这些乐曲为壮丽的练习曲。这个名称很妥贴，因为它们真是为了供伟大的演奏家作辉煌的公开演出用的。毫无疑问，这些练习曲极少人能胜任愉快，大概全世界也只有三四人演奏得了。”③

1838年在写作上的收获，还包括一组舒伯特歌曲的改编曲。李斯特十分欣赏舒伯特歌曲中鲜明而动人的情趣，于是选择了12首进行改编，其中包括《水上吟》、《魔王》、《纺车旁的玛格丽特》、

---

① 摘自《新格罗夫音乐与音乐家辞典》。

② 摘自《舒曼论音乐与音乐家》。

③ 同上。

《慕春》等。它们是一组可爱的小曲，至今仍常常出现在音乐会的节目单上。

1839 年 3 月 9 日，玛丽和弗朗茨的第三个孩子出生了。这是一个男孩，他们给他取名为丹尼尔。玛丽又一次陷入烦人的哺育婴儿的生活，她说话越来越尖刻，弗朗茨只有设法躲避，却想不出解决两人之间矛盾的办法。

秋天到来了。弗朗茨听到一个令他愤慨的消息：波恩为建立贝多芬塑像的计划破产了，因为没有募捐到足够的钱。一个伟大的音乐家，为人类留下了这么丰饶的精神财富，身后竟连建一座塑像的钱都凑不齐，世人竟如此可鄙！

弗朗茨觉得自己有不可脱卸的责任。他决定立即动身奔赴维也纳。他自己并没有多少钱可以拿出来，可是他的双手能够创造一切——就像为匈牙利水灾集资捐款一样。他计划开六场音乐会，一切收入都捐给贝多芬纪念委员会。

离开闷闷不乐的家，弗朗茨立刻被狂热的崇拜者们包围了。六场演出，每一场都是一次胜利，集资的计划完成得轻而易举。报纸上对他的慷慨给以极高的评价，称他是具有崇高精神的、真正的艺术家。

也有人说相反的话。他们对他的大包大揽（他让贝多芬纪念委员会放弃所有募捐计划，说一切费用都由他一人负责）十分不满，认为这是狂妄，是出风头。还有人说他在音乐会上的表现简直是个"杂耍艺人"，他在竭尽全力讨好观众，华丽的演奏技巧之下，是最平庸不过的意趣。弗朗茨对此并不理睬，他深知：大多数的人要的就是这个，假如给他们以深刻，还能产生效应、获得他所需要的金钱吗？他心中自有一片净土，和人们看到的外表根本不是一回事儿，所以也就没必要去理会他人的讥讽了。

现在弗朗茨距离祖国匈牙利的边境，已经很近很近了。踏上家乡土地的欲望又一次在胸中激荡，他仿佛听到了来自佩斯和布达

的召唤。

不能再犹豫了。在给玛丽写了一封信之后，他离开了维也纳，开始向东行进。

第四章
凯　　旋

（一）桂冠与宝剑

还在你童年的时候，
命运的冷酷之手就已使你惆怅，
“走吧，走吧，你没有祖国。”
她无情地把你推向异乡。

艺术的光荣之翼，
把你送到神奇的地方，
这是伟大的精神之国，
也就是你的故乡。

生活不断地引诱你，
走向金碧辉煌的天堂，
给你荣誉、财富，

要你留在那里尽兴收藏。

荣誉把你带上了
最高最高的地方，
你听到人们在欢呼吗？
李斯特，世界就是你的家乡。

命运、艺术、荣誉、幸福，
不管她们说什么，
你还是忠于自己出生的地方，
日夜思念着真正的家乡。

你终于又回到了祖国，
虽然这里的生活贫困、肮脏，
但是人们的良心纯洁忠厚，
热情的欢迎使你永世难忘。

戴上你的桂冠，
像骑士一样斩棘开荒，
你是高贵、忠实、伟大的艺术家，
李斯特，祖国的骄傲，祝你幸福寿长！①

弗朗茨第一次听到匈牙利诗人索贝尔的这首诗，是在他 1839 年末刚到佩斯的盛大欢迎会上。他听不懂匈牙利语（这真让他难过并且羞愧），可是从诗人激动的神情和昂扬的语调上来看，他是受到了莫大的尊敬。接着，一个大合唱队又演唱了为这首诗谱写的歌曲。这么多人望着他唱起赞美之辞，这实在有点让他吃不消，尽管

① 摘自山道尔：《李斯特》。

他早已习惯了接受掌声与鲜花，听惯了溢美之辞，但此时，站在同胞们面前的他仿佛回到了童年，又变成了从前的那个匈牙利小男孩。他看着男人们朴实的脸，恍然觉得父亲就在他们中间。

国会议员、贵族、甚至皇室的一些成员，都亲自欢迎李斯特的归来。许多人提议为李斯特塑一座雕像，另一些人忙着写一份给国王的建议书：授予李斯特贵族头衔。各种隆重的宴会争抢李斯特，当然，也安排了他的音乐会。布达佩斯热闹非凡，弗朗茨天天都被淹没在喧闹的浪潮之中。"肩负背包，独自走遍所有偏僻的角落"，这是根本没有可能的事。弗朗茨对眼前的一切既感到兴奋，又感到无奈。

他没有想到他能够做成这样一件好事：在布达佩斯建立匈牙利第一所音乐学院。由于他谢绝了为他立塑像的建议，一笔已筹集好的款子便没了用武之地。他提出建立音乐学院的想法，立即得到了各界人士的赞同，与此同时，弗朗茨·李斯特的名字也更加响亮了。

在匈牙利的日子里，李斯特的音乐会几乎成了与"国家大事"一样重要的事情。他很乐意为他的同胞表演自己的才华——这使他回想起1823年，他还是个孩子的时候，曾经为了奔赴巴黎深造，回国作"汇报"的那次演出。那时的同胞们说些什么呢？他们祈求上帝保佑这株幼苗茁壮成长，让他的天才得以发扬。而今天，同胞们在为他的辉煌成就而欢呼，为属于匈牙利的音乐家而自豪了。

评论家们决不会把李斯特的成就仅局限在音乐艺术圈子里。他们甚至于把他看作是上帝派来拯救已经堕落的人民的天使。在最让他们激动的一场音乐会上，李斯特即兴演奏了《拉科奇进行曲》。这是一首在民间广泛流传的、歌颂弗朗兹·拉科奇[①]的歌曲，

① 弗朗兹·拉科奇(1676—1735)，特兰西瓦尼亚公爵。

这位匈牙利英雄曾经率领军队反抗奥地利统治者。李斯特的即兴演奏加进了许多类似于战场搏斗的激烈音响，钢琴在他手下变成了千军万马，而他这个时候就像个统帅，像个英雄。人们被他的音乐感动得热泪盈眶，欢呼声大得几乎要震蹋了音乐厅的天花板。

使李斯特的心深深震动的，是隆重的授剑仪式。授剑致辞是这样的：

“这把刀曾为保卫国家出过力，今天我们把它交给最和平的人的手中。这是一种象征。他象征着匈牙利在战场上取得这么多胜利之后，现在要在艺术、文学、科学的和平战场上博取荣誉。这把刀是我们的艺术家最高贵的、明显的标志。刀鞘上镶嵌着珍珠和宝石，但这都是无关紧要的附属品。实质是刀鞘中的刀。我们的艺术作品也是这样……我们的思想可以通过千千万万的形式表达，但是就如同刀鞘中的刀一样，我们真正的思想火花——热爱祖国和热爱人类，却隐藏在刀鞘里。我们将通过合法的、和平的途径进行工作，但是如果一旦有人想不公正地通过暴力来打扰我们，我们一定会拔出刀来，决不迟疑。”①

民族情绪往往在弱小的民族中表现得更加强烈。李斯特在国际上所取得的成就激发起了匈牙利人民对本民族聪明才智的骄傲，他的出现甚至可以凝聚国民的爱国情感，让匈牙利在祖国的旗帜下团结一心。

在这次非同寻常的旅行中，匈牙利的民间音乐对李斯特产生了深远影响。他再一次听到吉卜赛艺人的演奏，这迷人的、让人不由自主地要随着疯狂起来的音乐，把儿时的记忆全部勾了起来。他觉得这些大扬琴、小提琴的音响是那么独特，完全不同于欧洲人正襟危坐时搞出来的声音，听着它，你不会肃然起敬，而是想投身于其中，让自己融化在如泣如诉的歌声中。他对查尔达什这种舞曲尤

---

① 摘自山道尔：《李斯特》。

其感兴趣，它是挺拔的，骑士风度的，又是充满了爱的：第一部分缓慢自由，就像一首古老的史诗，带有浓浓的悲剧意味；第二部分热烈、活泼，速度很快，而且越来越快，直达疯狂的高潮顶点。李斯特强烈地感到，这样的音乐应该成为一种新的创作素材，它能够为欧洲的乐坛带去一股新鲜而强劲的风。

此行的收获还包括和埃凯尔[①]的结识。这是一位年长他一岁的匈牙利作曲家、布达佩斯民族歌剧院的指挥。他当时正在写作一部民族歌剧《巴托利·玛利亚》。当他为弗朗茨讲述他的创作动机、他所收集到的民间音乐素材以及他如何将匈牙利民族特有的因素与歌剧这种形式相结合的种种打算时，弗朗茨觉得他给自己上了一堂生动的课。新的想法激动着他：要创造出新的属于匈牙利的音乐，让它同时也属于全世界。这也正是埃凯尔寄希望于他这位杰出的同胞的。

民间音乐中独特的表现手段与结构方式，与德奥艺术音乐传统有着巨大的差别，它为李斯特渴望创新的心灵提供了新鲜而丰富的营养。童年的印象是表面的，而现在他开始接触到了音乐本体的深层。

弗朗茨离开祖国的时候，真可说是满载而归。赞美他的诗篇，具有重大意义的宝剑，色彩鲜艳的民族服装，还有手抄的民歌集子，匈牙利作曲同行的作品……把他的行装塞得满满的。更宝贵的，是他心里充盈着的爱国激情、肩上的使命感、一大堆的创作灵感……

（二）迷人的查尔达什

在频繁的演出间隙中，李斯特开始了一组很有意思的钢琴曲

① 埃凯尔（1810—1893），匈牙利歌剧作曲家。

写作:《21首匈牙利主题与狂想曲》。这一组作品前后一共写了8年(1840年动笔,1847年全部完成),但他仍觉得不满意,或者说是不满足。五十年代,他开始陆陆续续地出版《19首匈牙利狂想曲》(最后四首在八十年代才完成)。这19首狂想曲中有些是"21首"的改编版,有些是新作,从情感内涵和技巧(作曲技术)上都比前者深化和提高了。

查尔达什这种匈牙利的舞曲形式被李斯特在创作中大加利用。比如《19首匈牙利狂想曲》中的第二首是最典型的:第一部分采用慢板的"拉舒",它沉重而富于悲剧性,节奏自由,有如吟诵;第二部分"弗里希"则是快乐的舞蹈,华丽绚烂的旋律和节奏将音乐一直推向高潮。这首乐曲展示了李斯特曾在匈牙利看到的民俗场面。此外,他在钢琴演奏法方面也有所突破:他已越出了传统观念中钢琴的表现范围,使之听上去就像是一个吉卜赛民间乐队,人们从中仿佛会听到大扬琴、铃鼓、小提琴等乐器独特的音色和演奏法,音乐层次丰富到了难以想象的地步。

《21首匈牙利主题与狂想曲》中的第10和第13曲,在"19首"版本中改写成了第15首"拉科奇进行曲",其曲调是十七世纪以来流传于民间的《拉科奇之歌》。在访问匈牙利时他曾应观众要求据此作即兴演奏,现在他在乐谱上又一次回顾了那场音乐会上的狂热气氛。《拉科奇之歌》的旋律被他以各种钢琴演奏法重复,其间夹杂着许多炫技段落。这首作品很有演出效果,但不免流于浅俗,它显示出李斯特对于卖弄技巧的兴趣——情绪始终在一个水平面上"喧哗",没有作进一步的深化与展开。后来他在1865年将这首钢琴曲改编为同名管弦乐曲,听上去比原版稍好些,但是从配器的角度来看仍不尽人意,而柏辽兹根据同一主题写的管弦乐曲则精彩得多了。

除了第2首与第15首以外,《19首匈牙利狂想曲》中的第6、11、12首也是今天常常出现在音乐会上的曲目。在第6首中,李

斯特把“拉舒”这个慢板段落放在了一段快板舞曲之后，它带有幻想和沉吟的味道。随后，一个新的舞曲旋律轻轻进入，它重新将情绪明朗化，音响渐渐丰富热烈起来，直达最后的高潮。第11首一开始的颤音显然是模仿大扬琴的音响，它引出了缓慢自由的“拉舒”段，匈牙利吉卜赛人的骄傲、潇洒被李斯特表现得极其充分且魅力十足。接下去的快板段落华丽明快，右手半音阶构成的旋律充分显示了他手指的灵敏度。第12首狂想曲的“拉舒”段是悲剧性的，尽管标着“吉卜赛风格的快板”段落带来了明亮的色调，可是悲剧性的因素又一次穿插其中，仿佛心头的沉痛难以挥开。

应该指出的是，这些《匈牙利狂想曲》尽管运用了吉卜赛人所唱的音调，以及结构上的舞曲特点，但实际上李斯特仅仅完成了将民间音乐移植到钢琴上的初步尝试，离真实而深刻地反映民族的灵魂——像李斯特的后辈同胞巴托克[①]所作的那样——还有很大的距离。

将近一百年以后，被称作二十世纪“新民族乐派”作曲家、“音乐民俗学家”的巴托克，对李斯特的音乐作了认真的研究。他尖锐地指出：李斯特在他的《狂想曲》或其他以匈牙利民歌为素材而写出的作品中，没能真正把握住匈牙利民间音乐的本质，究其原因，是他把流行于城市的由吉卜赛人传唱得走了样的曲调误认为是民歌了，而真正的民间音乐深藏在农民中间，它们与吉卜赛人传唱的东西有极大的不同。但同时，巴托克仍然表示了他对李斯特的深深的敬意：

“我必须强调，狂想曲，尤其是《匈牙利狂想曲》，是同类中最完美的作品，李斯特在狂想曲中所运用的素材不能被认为是较伟大的艺术才能和美的产物。素材本身的价值是另一个问题，为什么作

① 巴托克(1881—1945)，匈牙利作曲家、音乐学家。

品总价值不大，而它们却吸引了很多人，显然这是一个原因。”[1]

批评的话，巴托克是这样说的：

“在他的改编曲和同类作品中，例如《狂想曲》，他差不多没有任何机会去显示他最深刻的特性，因为这些作品首先要让听众喜欢它们。”[2]

同样是钢琴家和作曲家的巴托克，对李斯特的“表演家虚荣心”很能理解。

李斯特的“匈牙利情结”被1839年的回国访问引动之后，一发不可收拾。他后来又写了不少与匈牙利题材或音乐素材有关的作品，包括管弦乐的、宗教性质的等等。他成功地回报了祖国——通过他，西欧人开始关注匈牙利的音乐文化。他使一股清新的风吹进了欧洲乐坛，使十九世纪下半叶的欧洲音乐变得丰富多采起来。与他这一功绩相提并论的，是波兰人肖邦——这位忧郁的“钢琴诗人”以自己独特的民族风格，在欧洲引起了人们的兴趣，玛祖卡、波洛涅滋就像匈牙利的查尔达什一样，日益响亮起来。从音乐学的意义上看，李斯特和肖邦还算不上是真正的“民族主义作曲家”，但是他们用自己的创作带来了西欧专业音乐家们所不熟悉的东欧民间音乐和日常生活中的音乐，对十九世纪下半叶兴起的音乐上的民主化而言，他们无疑是重要的先行者。可以说，德奥音乐神圣不可侵犯的地位从他们这里开始受到了冲击。

出于对舒伯特作品的由衷赞赏，1839年李斯特又一次改编了舒伯特的艺术歌曲，包括声乐套曲《冬之旅》中的12首(原作为24首)，声乐曲集《天鹅之歌》中的全部14首。对李斯特来说，舒伯特歌曲的改编工作是轻而易举的事——只消把原曲的旋律、节奏以及舒伯特早已提供了的钢琴织体加以变奏，就可以成立了。他所作

① 摘自萨姆·摩根斯坦：《作曲家论音乐》，人民音乐出版社版。

② 同上。

的大量的改编工作，一方面是为了给自己的音乐会增添些新曲目，另一方面也反映了他在旅行演出中疲于奔命的状况。写作富于独创性的新曲，当然要艰难和费时得多。

曾有人在当时对李斯特的改编曲提出异议，他们认为李斯特为了炫耀自己的演奏技巧，"篡改"了原作的意义。对此，舒曼站出来维护道：

"李斯特把原曲作了很大改变，给它增添了不少东西；但是李斯特这样做足以证明他演奏技艺高强，他对原作的理解深刻。……这里也就产生了一个早就提出的问题——解释原作的艺术家是否有权利把自己放在原作者之上，是否有权利按照自己的看法来改动原曲。答案很简单，对于那些庸弱无能、对原曲乱改一气的人，当然我们应当讥笑。但是那些才力充沛的艺术家，只要没有破坏原作风格，就可以允许他们改动。在钢琴演奏的学校里，这样的改编使我们揭开了新的一页。"①

这篇评论写于1838年，那时，李斯特发表了他的第一批舒伯特歌曲改编曲。有趣的是，舒曼尽管对李斯特给予大力支持和称赞，私下里却曾说："我自己的歌曲不要被加上李斯特式的胡椒和调料"（1848年至友人的一封信）②。看来，理论上的宏观立场是一回事，具体到每一部作品又是另一码事了。况且，涉及自己心爱的作品，大约每一个人都不会满意他人的演绎的。

《水上吟》是舒伯特的一首非常优美的歌曲，无忧无虑的旋律，铺展在犹如微波荡漾的音型之上。它是反复了三次的分节歌，朴素单纯，没有什么戏剧性的情绪起伏。李斯特将本来的钢琴伴奏织体完全不动地保持，并且把歌唱旋律糅合进来，听上去仍然是朴素单纯的。当三遍曲调奏过之后，李斯特稍稍发挥了一下：他增加了一

---

① 摘自《舒曼论音乐与音乐家》。

② 同上。

个激动人心的浪漫的高潮。这是李斯特在改编曲中最常见的做法，即先是忠实地再现原曲，然后加上一个高潮和尾声，将音乐的浪漫情绪“放大”，借以施展一下自己气势恢宏的演技。实际上，这种改编带有很强的即兴性质，正如舒曼那句不经意说出来的评论，是“加上李斯特式的胡椒和调料”的一道菜而已。

好在这“调料”每次都不同。例如1846年出版的舒伯特钢琴《鳟鱼》改编曲，李斯特加上去的是华丽的音阶式装饰音型，与此同时，他还简化了原作——去掉了歌曲中原有的一个戏剧性转折，而只保持了明朗快活的性格。从今天的角度来看，他的新版本实在没有什么特别之处，但若能够被完美地演奏出来，也还是很可爱的，同时也有一定的难度，歌唱旋律被他巧妙地编织进华丽的伴奏织体中，却毫不受损失地完整、优美。

（三）驰 骋 欧 洲

自从访问匈牙利获得巨大成功之后，李斯特血液中不安定的成分熊熊燃烧起来了。他接受几乎每一份演出邀请，与玛丽和孩子们在一起的时候越来越少了，家变成了他旅行中的落脚点，即使人回来了，他的心仍然飘荡在外。玛丽对此极其不满，而李斯特却兴奋、愉快，他的旅程几乎遍及了整个欧洲，到处栽下崇拜与爱慕的种子。一封封带着香水味甚至吻痕的信件飞到他的家里，而往往此时弗朗茨还正在其它的地方引起新的轰动。

宁静的生活彻底地被毁灭了，玛丽的爱和眼泪不再能感动弗朗茨。他从各地写给玛丽的信虽然还总有一些是表白对她的思恋的，但读上去总有一种敷衍的感觉，更大的篇幅被他用来描绘演出成功的盛况了。令人气愤的是，他那么津津有味地描绘身边那些女崇拜者，仿佛玛丽是无知无觉的同性朋友似的。他也许真的没意识到，这些生动的描绘以及他那近乎厚颜的得意情绪，是一把又一把

刺向玛丽的刀子，当那颗心完完全全破碎了的时候，他们的爱情也就走到尽头了。

1840年春天，李斯特在布拉格、德累斯顿和莱比锡的巡回演出极为成功，舒曼用他那热情而生动的笔，记载了当时的盛况：

“李斯特先生在布拉格逗留了八天，举行了六次音乐会。接着，他一刻也不休息，就于上星期六来到了德累斯顿。我看再也没有一个城市像德累斯顿那样迫切地等待他了，德累斯顿的人们对他的钢琴演奏和钢琴创作都深感兴趣。

星期一他举行了一次音乐会。观众厅灯烛辉煌。与会的都是一些著名人士，其中还有几位是皇族。大家的视线都射向大门，等候这位艺术家从那里出现。虽然到处都销行着李斯特的许多肖像，其中特别成功的要数克里古勃所画的一张，上面用工笔勾画出了他的像朱庇特神一样的侧影，但是年轻的朱庇特本人，当然比肖像更使人感到兴趣。大家平时谈论的东西很多，我们时代的散文啦，宫廷和首都的气氛啦，铁路的时代啦，但是一旦来了一位显要的人物，我们就会带着尊敬的眼光虔诚地注视他的一举一动了。李斯特也是这样，关于他的奇迹已经传闻了二十年了。大家都惯常听见他的名字和最杰出的人物并列在一起。所有各派艺术家都好像在一刹那之间忘了彼此门第之间的纷争，一起膜拜在他的面前，正如膜拜在帕格尼尼面前一样。

他出场时听众热烈欢呼，表示欢迎。于是他开始了弹奏。我以前也听李斯特弹奏过，但是艺术家在大庭广众之间献艺，和在少数朋友之间弹奏并不是一回事，连他本人也变得不同了。美丽的灯火、辉煌的大厅、蜡烛的光辉、华装丽服的会众——这一切都好像提高了演奏者和听众的情绪。魔鬼支配着他的精力，他仿佛想考验听众的欣赏水平。一开头他好像和他们嬉戏，接着就使他们沉浸到深刻的冥想里，然后又用自己的艺术魔网把每一个人都紧紧缠绕住，这时他已经可以随心所欲地支配听众了。要他们上哪儿去，就

引他们上哪儿去。除了帕格尼尼以外，谁也没有像他这样非凡的本领，能使听众服从自己的意志，随意地使他们的情绪高昂或低落。有一位维也纳诗人[①] 写了一首颂扬李斯特的诗歌。组成这首诗的全部是由李斯特姓名的各个字母开头的修饰语。这首诗歌本身很枯燥，但是它也有部分道理，表示出李斯特是独一无二的。正像翻阅字典的时候迎着我们冲来的是字母和概念洪流一样，在这个音乐会上迎着我们冲来的是音响和感觉的洪流。温存、勇敢、芬郁、狂热，这一切都在刹那间掠过我们的耳边；乐器在这位大师的妙手下，发出火焰，迸出火花。关于这一切已经说了几百次了。无怪乎维也纳人要千方百计用网用叉和用诗歌捉到这头雄鹰。听李斯特演奏，必须看见他的姿态动作，他绝对不能藏在幕后演奏，否则就有很大一部分诗意失掉了。

在整个晚会上，从开始到结束，他都是一个人单独演奏或是伴奏。门德尔松[②]曾打算创作出一次综合性音乐会的全部节目，其中包括序曲、声乐曲和其它各种必须的乐曲（这个主张值得大胆推荐，广泛推行），而李斯特举行的音乐会恰恰相反，几乎完全由他一个人演奏。这次音乐会上演出的除他以外只有一位史辽德—德弗里安特女士[③]，也许唯有她才配得上和李斯特合演的光荣吧。他们演出了舒伯特的《魔王》和其它几首短歌。

德累斯顿听众对音乐家赞扬的热烈程度如何，我还不够熟悉，因此还不能断定这位卓然不凡的艺术家给他们的印象有多深刻。但是据说，听众的热情是空前未有的。当然在所有的德国人当中，维也纳人最不吝惜自己的手掌。他们崇拜偶像的心情会驱使他们把向李斯特鼓掌而用破的手套珍藏起来。在德国北部正像上面所说过的，情况就有些不同了。星期二早晨，李斯特将启程到莱比锡。

① 伊·卡斯台里于1839年在《新音乐报》上发表了关于李斯特的诗篇。

② 门德尔松(1809—1847)，德国作曲家。

③ 史辽德—德弗里安特·维尔格尔米拉(1804—1860)，杰出的歌剧歌唱家。

关于他在那里的演出情况，下次再谈。

罗伯特·舒曼”

“哦，那些无缘参加这次音乐会的人包括那些并不指望能亲眼看到这位艺术家，只是贪婪地、逐字不漏地倾听关于他的每则消息的人，但愿我能向他们每一位描述这个卓然超群的人的形象就好了！最容易说的是李斯特的外貌，已经有许多人以各种不同的方式企图描绘出他的容貌了——说这位艺术家的头部酷似席勒，酷似拿破仑。由于所有超然不凡的人的外貌看来都有一个共同的特点，就是说，在眼睛里嘴角上表现出一种精力充沛、意志坚强的神情，所以这一些比拟是部分地成功的。他特别像最常见的年轻的拿破仑青年时代的肖像——苍白、瘦削、耐人寻味的侧影——特别是脸的上半部表情最最深刻。李斯特还酷似已故的路德维希·松克。他们的相似还不仅表现在外貌上，而且更深刻地表现在他们的艺术上。所以在李斯特演奏时，我总觉得有些东西是我早就听过的。

最难谈的是他的艺术实质，在我们面前呈现的已经不是这一种或那一种风格的演奏了，我们毋宁说这是一个强有力的性格的表现。命运赋予他来统治和战胜世界的不是杀人的武器而是和平的艺术。近来在我们面前经过了多少艺术家（而且都是些卓越的艺术家），在我们当中有多少人在某些方面足以和李斯特相媲美，但是就演奏的刚毅有力来说，却没有一个人比得上他。

……

（三月）十七日举行了第一次音乐会，会上呈现了一种不平凡的景象。听众们兴奋万分，拥挤杂沓，形成了异常混乱的场面。音乐厅的样子和平时大不相同，听众竟坐到管弦乐队的乐池里去了。这一切的中心就是李斯特！

他从贝多芬的《田园交响曲》的谐谑曲乐章和末乐章开始。他选择的这个节目虽然新颖别致，但由于许多原因并不成功。这个改编曲本身是精心结构的，如果在房间里当着少数人弹奏，可以使人

忘掉管弦乐队效果。可是在这样一座宽敞的音乐厅里，就在我们常常听管弦乐队完美地演奏交响乐的场所里，李斯特愈是想在钢琴改编谱里表达出管弦乐队的魄力，钢琴的力量反而愈显得微弱。如果改编谱比较简单些，对原谱不是一丝不苟地临摹，而只是给予一些暗示，说不定反而会给我们更深刻的印象。但不管怎样终究可以听出这是大师的作品，听众们都很满意；在我们眼前的毕竟是一只抖震鬣毛的狮子。对第二个节目我们仍然用这个比喻，狮子在帕契尼主题的幻想曲里发出了更大的威力——李斯特把这个幻想曲演奏得出色极了。但是李斯特在这首交响曲里显示的十分惊人的技巧，我还是不大喜欢。我倒是觉得，他在幻想曲后面所弹的一首练习曲，弹奏得非常柔和具有魔力，更加可取。上面已经说过，除了肖邦以外我不知道有谁能在这方面可以和他的工力悉敌了。最后，李斯特弹奏了有名的《半音阶加洛普舞曲》，因为掌声经久不息——他又演奏了自己的一首有名的壮丽圆舞曲。

由于疲劳过度，染有微恙，这位艺术家撤销了原定在次日举行的音乐会。然而我们为了欢迎他举办了一次盛大的音乐庆祝会。这次庆祝会不论对李斯特本人来说或是对所有与会的人来说都是难以淡忘的。庆祝会的主办人[①]排的节目全是李斯特不熟悉的作品：弗兰兹·舒伯特的一首交响曲、赞美诗《Wie der Hirsch schreit》(像牡鹿一样行走)、序曲《Meeresstille und glucklich Fahrt》(安静的海洋，幸福的航行)、《圣保罗》里面的三首合唱曲。最后是塞巴斯蒂安·巴赫的《d 小调三架钢琴协奏曲》，这首协奏曲由李斯特、门德尔松和希勒三人演奏，看来好像这首乐曲是没有经过任何准备当场立刻弹出来的。充满美妙音乐的三个小时，这种盛会真是多年难得一遇！最后李斯特又独奏了一首，非常出色。人们喜悦而兴奋地分散了；他们大家眼睛里都流露着快乐的光芒，好像是感谢音乐

① 即费利克斯·门德尔松。

庆祝会的主办人用这一晚会向另一位驰誉世界的艺术家的天赋表示了敬意。

但李斯特最有天才的成就还在后面。他在第二个演奏晚会的开头演奏了威柏的一首协奏曲。看来这一次不论是这位演奏能手或是听众，热情都特别高昂，在整个音乐会以及在会后大家的狂热心情是空前未有的。李斯特弹这个协奏曲开头非常有力庄严，好像开始出发远征，他的热情不断高涨。到了后来，这位艺术家好像统帅着一支管弦乐大军，欢欣地领他们前进。这时他就像我们曾经把他的容貌来和李斯特比较的那一位统帅一样威武。演奏后群众对他的喝采声完全不亚于兵士对拿破仑的欢呼：《Vive Iempereur!》(皇帝万岁)。我们的艺术家还弹奏一首根据《新教徒》主题创作的幻想曲《Ave Maria》(圣母玛利亚)、《小夜曲》，并且应听众的要求又弹了一首舒伯特的《魔王》，但是威柏的协奏曲终究是他的演奏顶峰。

我不知道是谁出的主意，在音乐会结束后向李斯特献花。他从一位驰名的女歌唱家手里接过花束。……李斯特也不是欠情的人，他显然对第二次音乐会上听众对他的狂热欢迎很满意，表示要举行第三次音乐会，以票款收入捐助某慈善机关。节目由主办人酌定。这样他在上星期一又演奏了一次，票款收入充作贫病衰老的音乐家养老金的基金，而在这前一天他又举行了一次音乐会，捐助德累斯顿的贫民。观众厅挤得水泄不通，这次音乐会的高尚目的、节目的精彩，以及有我们最优秀的女歌唱家们参加，特别是李斯特参加，这一切都增加了听众对这次音乐晚会的兴趣。虽然李斯特在这以前已经举行过多次音乐会，而且旅途劳顿，精力疲惫，但他在早晨到了德累斯顿以后，一刻也不休息就去排练，因为他在音乐会以前只剩下很少的时间了。他毫不吝惜自己的身体，我不能对这件事沉默不语；人不是上帝，这天晚上他演奏得这样紧凑而无懈可击，显然是事前苦练的自然结果。我们的艺术家在友爱的感情驱使下，

选择了三首本地作曲家的作品作为这次音乐会的节目：门德尔松新作的一首协奏曲(d小调)、希勒的几首练习曲以及我的旧作《狂欢节》里的几首乐曲。说起来会使某些胆小的演奏能手吃惊，李斯特弹这三个作品几乎都是随看随奏的。希勒的练习曲和我的《狂欢节》李斯特总算还走马看花地研究了一下，而门德尔松的作品，他只是在音乐会举行之前几天头一次看到，时间是这么紧促，而且他始终要和这么多的人周旋酬酢。他是决不会有时间来好好研究这一作品的，我表示有点怀疑认为像我《狂欢节》里所描写的那样狂乱的图景，一般来说，是不会给人深刻印象的。李斯特不同意，他说对成功抱很大的希望，……在最后一个节目(根据塔尔贝格、皮克赛斯、赫尔茨、车尔尼、肖邦和李斯特本人六个主题拼起来的变奏套曲)里，他再次表现了自己的全部的卓越技巧。真令人惊异，不知道他怎样会有那样多的精力，把这首曲子又重复了一遍，并且使听众喜出望外地还弹了一首加洛普舞曲。我多么希望他公开演奏一首肖邦的作品啊，他弹起来总有一种别人难以企及的深厚的爱。李斯特在家里总是殷勤地俯允我们的要求，要他弹什么他就弹什么。我在他家里有多少次怀着赞赏的心情听他演奏啊！他已在星期二晚上离开我们了。

罗伯特·舒曼[1]”

就在李斯特沉浸于成功喜悦之中的同时，玛丽下了决心——再不能于每日的痛苦中折磨自己，必须离开弗朗茨，开始自己的生活。作出这个决定是非常艰难的，她必须承认自己的失败，必须独自面对冷酷的世界。人们会怎样在背后指指戳戳，会怎样重提六年前她的私奔，所有这些她都估计到了。若不是实在难以忍受目前的状况，她是不会下这个可怕的决心的。

玛丽带着三个年幼的孩子，离开了他们在诺南维尔斯小岛上

---

① 摘自《舒曼论音乐与音乐家》。

的家，回到了巴黎。起初，她和弗朗茨还有联系，甚至继续在信上互诉爱情，但这一切都有点像在演一场越来越无聊的戏。表演者兴味索然，继续下去的唯一理由，是还找不到收场的办法。渐渐地连看戏的人也没有什么兴趣了，尤其是当李斯特作为一颗辉煌的明星到处放射光华的时候，这个家，这个拖儿带女、已失去往日魅力的妇人，又有什么可吸引人的呢？

1844年，玛丽·达古特与李斯特正式分居了。男孩子交给外祖母安娜抚养，够入学年龄的两个女儿进寄宿学校读书。对孩子来说，这种做法实在有点残酷，可是两人谁都不肯为他们作出牺牲，弗朗茨有他的事业，玛丽也需要新的爱情。尤其是玛丽，她需要好好整理自己的思想。她已经计划写一部自传体小说，把她和李斯特的生活真相披露出来。

写作是获得心理平衡的良药。1847年，书名为《涅利达》的小说在巴黎出版。玛丽的笔名是丹尼尔·斯特恩——丹尼尔是他们儿子的名字。在这本书里，李斯特被描写成截然不同的两面人：与玛丽热恋的时候，他是天使，天才；与她分手时则是魔鬼，忘恩负义的家伙，不负责任的唐璜。尽管李斯特名气很大，但这本书对他还是有伤害的。本来他与玛丽的结合就使正统人士侧目，甚至英国皇室也因此对他冷淡，以至他在访问英国时总有一种不快的感觉，这本书中恶毒的语言，更使那些人找到了攻击李斯特的依据。

是李斯特天性中的宽容（加上内疚）使他原谅了玛丽，他只轻描淡写地说了一句：假如这么写能让她发泄怒气的话，就随她去吧。

（四）钢 琴 圣 手

从1840年到1848年间，是李斯特一生中最辉煌的演奏家时期。对任何人来说，保持如此长久的“第一流演奏大师”地位，都不是一件轻而易举的事。他必须不断地奔波、开音乐会，不断提高自

己的表演技能，还必须为自己的音乐会增添新的作品。

很少有人谈及，李斯特怎样练琴，人们只看到他在舞台上的潇洒。实际上，正如舒曼所说，即使是他自己的作品，也需要认真的练习才能愉快胜任。李斯特总是给自己出难题，然后竭尽全力去克服它们。他对自己的手颇感自豪：它们并不像常人想象的那样，超乎寻常地大，但是肌肉的灵敏度是相当高的，李斯特自己对此都感到十分满意。门德尔松写道：

“李斯特的手指柔软坚韧而富于变化。……我没有见过任何一位音乐家能像李斯特那样，将音乐的感觉传达到每一个指尖，并立即就使之从那里流露出来。”①

李斯特晚年的学生勋伯格写道：

“他使用重量技术，演奏时肩部放松，手和手指的位置相当高，手微微向外转……他并不特别注意细微的准确性，但每一个音和音阶都正确无误。他的音响效果是攻击性的、兴奋的以及富于‘魔力’的……最重要的，是他开发了这件乐器的潜力。”②

李斯特的演奏风格综合了十九世纪两大钢琴流派的优点，即强调结构、织体的清晰和声音的颗粒性，又力求音响宏大饱满、具有管弦乐队的效果。当他弹奏那些复杂的音群和如歌的旋律时，音响是清晰透明的，有如串串珍珠；而当他弹奏和弦以及连续八度的时候，钢琴便会发出如洪钟一般的声响。可以想象，他的音乐会有多么迷人！

一个真正的表演家，毫无疑问，也是一位心理学家。他必须了解面对的这群人，然后想办法去对付他们、驾驭他们。肖邦曾经说过这样一段话：

“我举行不了音乐会。人群使我恐惧。他们频繁的呼吸声令人

---

① 摘自威尔金森：《李斯特传》。

② 摘自《新格罗夫音乐与音乐家辞典》。

讨厌，好奇的目光使我手足无措。在陌生人的面前我感到茫然……。”①

肖邦的内向性格和自恋倾向与李斯特的外向性的、追求一呼百应的性格截然不同。李斯特要的是古希腊演说家式的效果，他头脑冷静地分析道：

“这些听众都是些在两分钟以前还不认识的人，应该吸引他们使他们惊愕，还是用一种不可抗拒的艺术吸引力把他们领往高处，那儿稀疏的空气使健康、纯洁的心胸开阔，还是用一种强有力的狂喜的启示促使那些跑来吹毛求疵的听众头昏眼花？……他们有时有一种直觉，有时却天真、直率地激奋，时而反复无常、任性、偏执、鲁莽，还有可怪的是：他们愚蠢地受吸引、受感染，为抛来的碎玻璃屑而赞叹，却不注意宝石，为无谓小节而恼怒，因卑鄙的阿谀而沾沾自喜。”②

于是，肖邦把自己的演奏局限在小圈子里，在知音身旁，而李斯特则以驾驭众多的听众、把握他们的情绪为乐趣。

李斯特的音乐会魅力四射。以往的钢琴家是背对台下的，他改为侧面，这样，人们可以在听音乐的同时，欣赏他英俊的面部轮廓和潇洒的弹奏动作。这还不够，他又别出心裁地让人在台上安放两架钢琴，他轮换着演奏，这样一来，“观赏”便是全方位的了，所有的人都感到十分满足。他的面部表情和身体动作与音乐中的情感是吻合的，这往往会产生一种类似于催眠的效果，无怪乎有这么多女性会在当场就歇斯底里起来（这给人拿来大作文章，甚至有人传言说，李斯特为了获得惊人的效果，花钱雇人假装晕倒在音乐会上）。

李斯特的音乐会曲目安排也很有意思。起初他还按照欧洲当时的惯例，与一位或两位演员同台演出，比如他独奏半场，另半场

① 摘自《李斯特论肖邦》。

② 摘自威尔金森：《李斯特传》。

与一个小提琴家演奏二重奏，或者为一位歌唱家弹伴奏，后来他干脆唱开了“独角戏”，两个小时左右的音乐会，他一人从头弹到尾（据统计，他是独奏音乐会的首创者）。为了始终牢牢地抓住听众，他把一些内容深刻、形式严谨的作品安排在音乐会的开始，然后，用轻松些的小曲来调济音乐厅里的气氛，用华丽眩目的演技来赢得阵阵掌声，达到热烈的高潮。最后，他又会用即兴演奏把人们挑逗得欲罢不能，其主题来自听众席上的小条子，或者干脆是些玩笑性质的要求：模仿某人，模仿某种生活里的声音，描绘某种景色等等。李斯特从来都是兴致勃勃的，他不吝惜自己的精力，这真应该感谢父母给他的这副好身体。通常即兴演奏会拖得很长，音乐会到此时，已经变成了台上台下的一场大联欢，每个人都得到了极大的快乐——也包括李斯特自己。

不过，并不是每一个人都对他崇拜之至的。一些性格内向的人对他的表演甚至很反感。就像小提琴奇才帕格尼尼一样，李斯特被人画了无数的漫画：他成了一个狰狞的魔鬼，双手高高地举过头顶，面前的钢琴则成了一堆废物、一个牺牲品——碎木片飞迸，琴弦断裂成了卷曲的弹簧，琴凳坍塌。有一套八连画是最传神的，每幅画下面有一段文字说明：

1. 带着高贵而优雅的微笑向观众致意。

2. 弹第一个和弦时回头看看观众席，似乎在说：“注意，现在开始了！”

3. 闭上双眼，好像只是在为自己演奏。

4. 极轻。圣徒李斯特在向鸟儿布道[①]，脸上浮现出神圣的笑容。

5. 哈姆雷特的郁闷；浮士德[②]的奋斗。肃静。开始低声的叹惜。

---

① 李斯特晚年的一部作品标题为《阿西西的圣方济向鸟儿布道》。

② 哈姆雷特与浮士德都是李斯特的创作题材。

6. 回忆起肖邦，乔治·桑。美妙青春，月光，芳香与爱情。

7. 但丁[①] 的地狱。受责罚者发出痛哭。狂热的激动。一阵暴风雨关上了地狱的大门。

8. 怀着崇高的谦虚，向听众的喝采鞠躬致谢。[②]

格林卡[③] 曾写过这样一段话：

“虽然人们普遍对李斯特有着盲目崇拜，我多少也如此，但是，现在我能够谈谈他给我的全部弹奏印象。

他演奏的是肖邦的玛祖卡舞曲、夜曲和练习曲，尤其是现代的全部优秀作品都弹得很动人，尽管有点法国味，也就是说，有力度、音乐等等表现上的夸张。他弹奏的巴赫作品（《平均律钢琴曲集》全部 48 首几乎都能背诵），以及他弹奏的贝多芬的奏鸣曲在我听来并不那么令人满意。他弹奏的古典音乐都缺乏端庄高贵之感，他的触键总有点‘敲打’。在胡梅尔的《七重奏》的演出中人们感到这位钢琴贵族的粗心大意。而胡梅尔自己演奏这部作品则好得多，朴素得多。总的说来，我不赞同把李斯特的演奏方式与菲尔德[④]、迈耶[⑤]甚至塔尔贝格等人媲美，特别是音阶的段落。李斯特是完全从追求外表的细致这个观点来操纵钢琴的。”[⑥]

显然，格林卡是“古典派”，他要求演奏家朴素、严谨，风格纯正，而不愿意听到过分浪漫、炫耀的表现。这使人联想到今天人们对霍洛维茨[⑦] 的议论。霍洛维茨无疑是最接近李斯特的演奏大师了，他的力度使他获得“雷神”的称号，而他手指的高度灵敏、惊人的速度一直保持到他 85 岁去世的时候。伴随着赞叹的，是这样一

① 但丁的《神曲》也是李斯特的创作题材。
② 这套画大约作于十九世纪六十年代。
③ 格林卡(1804—1857)，俄罗斯作曲家。
④ 菲尔德(1782—1837)，爱尔兰钢琴家、作曲家。
⑤ 迈耶，年代不详。
⑥ 摘自萨姆·摩根斯坦编：《作曲家论音乐》。
⑦ 霍洛维茨(1904—1989)，美国钢琴家。

些批评："歪曲音乐、哗众取宠的大师"，因为他常常随意地改动经典作品，不光是在速度上改变，他甚至于会往里面塞一点"私货"，加一个炫技的华彩段或是经过句。他手中的古典作品往往会出现新的、使人陌生的意趣，结果是演出时效果极妙，等过后人们回味时，又会对他的这种做法摇头。

让我们来看看李斯特的挚友、十九世纪最伟大的小提琴家约阿希姆[①] 的一段描述：

"第一次与李斯特一起演奏奏鸣曲和室内乐作品，那是多么美妙的经历啊！然而，在第二次或第三次演奏时，李斯特就克制不住要把相当简单的乐句用八度或三度演奏，或把正常的颤音转变为六度。甚至对贝多芬《克莱采奏鸣曲》这样的作品，他也禁不住要搞一些诸如此类的瞎胡闹玩意儿。"[②]

从这些招致非议的"瞎胡闹"来看，李斯特实在是一个纯粹的演奏家，他的天职除了展示别人的创作以外，还有"展示自己"这一半。他不愿意被乐谱限制住，而时时要在他人的声音中间露出自己的脸来。可惜的是，这种欲望在任何一个时代都被"正统派"指责，他们把大师的、尤其是已故大师的作品视为至尊，视为"圣经"，任何稍稍的偏离都是失职、甚至是一种亵渎。近年来的一种"复古"潮流做得更加极端了：人们寻找或者仿制古老的乐器，用来演奏过去的作品。指挥家从历史文献和这些乐器的性能上来推测一部古典作品的速度，试图恢复它们的原貌，再现一个时代。历史的重负在这种时候是甜蜜的。

实际上李斯特对巴赫、贝多芬的崇敬不亚于任何其他人，他始终把他们的作品列在音乐会节目单上。但是这些杰作并不一定能够获得理想的舞台效果，在他的听众中，真正具有深刻悟性的人是

---

① 约阿希姆(1831—1907)，匈牙利小提琴家、作曲家。

② 摘自威尔金森：《李斯特传》。

太少了，就像今天一样，人们要求热闹，要求华丽，他们到音乐厅里来的目的是希望看到“奇迹”。这就逼得演奏家不得不带些杂耍性质了。肖邦美丽的音乐在沙龙中倍受欢迎，可是在大型舞台上往往得不到很好的效果。它们太细腻温柔了，还压不过席间的聊天声呢。

有人说，李斯特是牵着听众鼻子走的魔法师。从表面来看确实如此。但是细想想，被掣肘的倒是李斯特自己！他一味地想造成惊人的成功，便只得一味地炫技下去。他没时间去沉静，追求精神上的深刻。甚至这环境对他的创作也产生了不良的印象。舒曼在1839年曾经非常犀利地指出这一点：

“他作为一个钢琴家已攀登上惊人的高峰了，他的作曲才能却是落在后面。因此就经常产生两者不相适合的现象。……也许是出于对自己作品不满意吧，他仅仅运用别人的作品，用自己的技巧加以修饰——比如他能够如火如荼地表达贝多芬、弗兰茨·舒伯特的作品，或者拿自己的旧作品加以改编，用最新颖的卓越演奏技巧把它们装点得更加华丽。以上所述只是我个人的看法，只是一个尝试——企图用‘李斯特的大半精力用于钻研卓越演奏技巧’这个事实，来说明李斯特作曲道路何以不明显，时断时续。但是李斯特即有这样卓越不凡的音乐天赋，只要他肯在作曲上像在钢琴演奏上花同样的时间，在自己的创作上像在改编别人作品上花同样的时间，他是能够成为一个大作曲家的。”①

李斯特自己后来对此也有了深刻的领悟。在他的论文《柏辽兹和他的“哈罗尔德”交响曲》(185)中，他写道：

“仅仅是技巧华美的作品，虽然时常能使接近它的人——艺术家、音乐教授和行家们——感到兴趣，但毕竟不会越过艺术王国的门坎的。如果它不具有神奇的灵感的火花，如果它不具有盎然的诗

① 摘自《舒曼论音乐与音乐家》。

意，那末，社会就不会把它看作真正存在的作品，它就永远不会被世界人民看作是他们心目中所珍爱的瑰宝，它只在艺术处于停滞状态时才有机会流传。当艺术一旦冲破藩篱，当艺术家从以往的实践中找到了新的方式方法以后，这类作品就会立刻失掉自己的一切意义，至多不过在历史上留下一个痕迹，成为一个历史文件而已。至于说到真正的艺术作品，它们将永远保持着生命力，世世代代地流传下去。由于这些艺术作品里贯注着人类心灵的重要本质，它们将能经受住一切革命的考验。”[1]

这是李斯特的肺腑之言。作为一位辉煌的演奏大师，他这一生为自己的舞台写了太多的轰动一时、后来却湮没无闻的作品。幸好他还能保有一份追求完美的热情，在创作天地里留下了真正有意义的作品，否则他早已被历史遗忘了。

根据梅耶贝尔的歌剧《魔鬼罗勃》中的“地狱圆舞曲”改编的钢琴曲，是四十年代李斯特音乐会上最为人们叫好的作品，以致于他想不弹它都办不到。它的技巧极其复杂，而且充满了邪恶的、狂欢的气氛，勾起了隐藏于人们心中的“罪恶快感”。李斯特天性中的“梅菲斯特”气质在这里得到了淋漓尽致的发挥。然而今天已没有人再弹奏这部单为炫技的作品了，它的虚张声势掩盖不了内容的空洞，除了李斯特本人，谁都没有信心用它来赢得听众的青睐。这一类改编曲问世又多又快，莫扎特的《唐璜》、格林卡的《鲁斯兰与柳德米拉》，贝利尼的《诺尔玛》、多尼采第[2] 的《唐・赛巴斯蒂安》、奥伯[3] 的《波尔蒂契的哑女》等等，都是四十年代改编钢琴曲的来源。根据歌剧主题写改编曲的工作，一直持续到李斯特的晚年。其中五十年代末至七十年代的根据威尔第[4] 和瓦格纳歌剧旋律而作

---

① 摘自《李斯特论柏辽兹与舒曼》。
② 多尼采第（1797—1848），意大利作曲家。
③ 奥伯（1782—1871），法国作曲家。
④ 威尔第（1813—1901），意大利作曲家。

的改编曲,有些还是颇具价值的。另外,改编曲的高级层次——根据歌剧主题而写的幻想曲,因为其创作成分更多一些,它们显示出了李斯特的独创性,所以被时间的筛子保留了下来。

A 大调钢琴协奏曲,无疑地,应该算作"真正的艺术品"。李斯特在 1839 年就完成了初稿,但他不断地修改,直到 1863 年才算完全定稿。结果它的出版比 1849 年写的 bE 大调钢琴协奏曲还要晚,于是被编为"第二号钢琴协奏曲"。它写得极其抒情,富于诗意的歌唱与充满英雄豪情的奋进被他结合到了一起,体现出他精神世界中两个十分重要的主题:爱与拯救。他的温柔常常使人感动不已,它不是浪漫主义时期常有的病态的缠绵,不是卿卿我我的呢喃,而是笼罩着一种基督精神的、崇高的爱(他的某些以爱情为题材的艺术歌曲也带有这种特质)。在某种程度上来说,李斯特的爱是理想主义的,人们会从中感受到他对一切美好事物的由衷赞赏。而英雄、拯救、为真理而不懈斗争的主题,正是从这种爱当中升华出来的。李斯特一生都崇敬这种人类的力量,他在音乐中呼唤这种力量,他自己则因这种力量而振奋、乐观。

A 大调钢琴协奏曲在结构上有一个重大突破:它不是传统的三个乐章,而是一气呵成的"单乐章"。七个不同速度的段落连接得自然流畅,从田园般的冥想出发,到英雄性的豪爽、热情,从诗意盎然的咏唱到铿锵果敢的进行曲,李斯特始终牢牢地把握住"爱与拯救"的主题思想,整部作品就像是一首诗。

如果仔细分析一下的话,这部一气呵成的作品是"变奏"性质的:它基本上建立在 2—3 个主题动机上,以后出现的种种听上去很新鲜的素材,都是从那几个"种子"发展而来的,这使得全曲的结构紧凑、严密。我们不知道在无数次的修改中李斯特向前迈进了多少,但是这种从几个"种子"出发、不断变形、生发出新的意趣的做法,是李斯特创作技巧中最为重要的,他大量的管弦乐杰作都是采用这种技法写成的。同时应该指出的是"单乐章"结构,他实在是个

大胆的家伙，从一开始写协奏曲，就丢开古典形式不用；从一开始写交响乐，就弃古典形式于脑后——创新意识之强，令人钦佩。他不允许任何束缚出现在他的作品中，哪怕已有的模式曾经是那么完美，到了无可挑剔的地步。在创作时，他尊崇的是自己的情感。

“只有把形式当作表达的手段、当作语言，使形式符合于思想要求的人，才有能力丰富形式、发展形式、赋予形式以更大的灵活性。相反，形式主义者则只能在模仿前人的情况下，运用或稍事发展、调整和改动这些形式，而无力创造出更好、更合理的形式。”①

晚年的李斯特对人说，他的音乐是“一支投向未来的矛”。的确，这是一位面向未来的人，他真正的自尊体现在创新中，而远不是常人以为的在音乐厅的掌声中。

（五）爱与拯救

大约从 1845 年起，李斯特开始了宗教音乐的创作，从此这种创作便一直没有停止过，直到他去世。他的作品细目上一共有七十多部这类作品，最小的形式是独唱或合唱的赞美歌及管风琴曲，最大的是清唱剧和弥撒。四十年代这些作品几乎没有展示的机会，直到他后来定居魏玛，才一部一部地出现在舞台上。

眼前的成功的确使李斯特耗费了大量心力，但是只有对人生终极价值的思索才能最终占据他的灵魂。作于 1846 年的混声合唱《圣母颂》和男声合唱《我们的天父》等宗教作品，我们今天很难听到、甚至也看不到乐谱，但从他发表于 1834 年的论文《论未来的宗教音乐》中我们可以想象，这些作品和他在音乐会上演奏的那种音响华丽、气氛热烈的作品是完全不同的。他指出宗教音乐应该引导人类真正地信仰上帝，应该具有感动和鼓舞人的力量。它应该结合

---

① 摘自《李斯特论柏辽兹与舒曼》。

戏剧与教堂的手法，既是戏剧性的，又是神圣、威严而静谧的。受拉梅内神父的影响，他特别提到"人道主义的音乐"这个词，他认为这种新型的宗教音乐，其灵感应该来源于上帝和人民。"望那得救的时刻来到吧，到那时诗人和艺术家将会忘掉群众，而心里只有一个口号，即：人和上帝。"①

李斯特是虔诚的天主教徒——尽管有多少人反对这种说法，把他的宗教音乐看作只是一种对古老艺术形式的爱好，把他晚年穿上圣袍说成是又一次哗众取宠——他希望新的宗教音乐比传统的圣咏更具感染力，于是他将格里高利圣咏曲调加以改造，使它们获得更加响亮、生动的声音。他反对当时教会音乐中过于甜腻的、多愁善感的风格，在形式上追求简朴和仪式化，以表达信仰的专注、虔诚以及崇高的精神。

遗憾的是李斯特的宗教音乐改革没能付诸实践，教会人士不愿意采用新作，不愿意在他们惯常的仪式中加进新鲜的声音，结果，李斯特的小型宗教作品演出的机会很少，倒是那些大型的清唱剧，因为符合舞台气氛，而不时地作为正式音乐会节目得以上演。

四十年代李斯特还对艺术歌曲这种体裁产生了浓厚的兴趣。浪漫主义时期抒情诗歌的大量涌现，对作曲家来说是极好的激励。这正像十六世纪文艺复兴时期世俗歌曲的迅速发展一样，文学与音乐的结合产生了最美丽动人的形式，这就是艺术歌曲。歌德、海涅、雨果、拜伦，他们精致的诗句、真挚的情感引发了作曲家的音乐灵感，从此，被古典主义大师们不屑的小型声乐作品，如雨后春笋般地出现在19世纪欧洲的家庭里、沙龙圈子中，甚至也被拿到音乐厅的舞台上。音乐家们一方面捕捉诗中提供的意境、情感，同时又为诗句插上新的翅膀，赋予它新的灵魂，以致于有时候就是去掉

① 摘自保罗·亨利·朗格(Paul Hengry Lang，1901—)：《十九世纪西方音乐文化》。

了作为创作契机的歌词，音乐本身也是性格鲜明、意象完整的。

舒伯特是艺术歌曲的天才作家，他的每一首小曲都犹如一幅图景或是一个小小的情节剧，活生生的形象从歌唱旋律和钢琴伴奏中跃然而出，直扑听者胸怀。李斯特从中学到了许多东西，他的大量舒伯特歌曲改编曲是抓住了原作真谛的。而舒曼对诗歌的高度敏感，对旋律与文字关系的推敲，更让李斯特为之钦佩。1855 年他发表了一篇论文：《论罗伯特·舒曼》，其中有这样一段话：

“关于舒曼的歌曲，恐怕不必再指出由于他情感如此细腻和趣味如此完美，所以对诗词的选择比舒伯特还讲究了罢。它的形式美是产生自感情，这感情能够有比文字所表现的更高的表现。……他完全正确地说道：‘……纠缠于平庸的诗词有什么用?!音乐一定要为这件事进行报复的。没有比用音乐的花环把真正的诗人围绕起来再美的了；但是浪费这样的花环在平庸的人身上还不是白费?’他永远避免这样做。”[①]

李斯特与舒曼一样，都对海涅、歌德的诗欣赏备至。他为海涅的诗《莱茵河畔》、《罗累莱》、《你好像一朵鲜花》，以及歌德的诗《迷娘之歌》、《从前有个国王》、《从天国来的你》谱写的艺术歌曲，是他这类作品中最优秀者。由于他没有真正的母语（他不会讲匈牙利语），因此他对于诗歌的语种选择非常宽，除了德语，法、意、匈、英文的诗歌都被他拿来谱曲，这使他的音乐更多地带有“国际性”而非地方性，但弊病是他的旋律有点缺乏特征。于是，李斯特尽量向歌词本身的特征靠拢，结果这又导致了他的歌曲有某种表面化的倾向。好在李斯特本着对艺术的忠诚不断修改这些作品，追求完美境地。我们从他歌曲的多种修订版可以领会到这一点。的确，他的每一次修订都在情感上比原来深化了。

---

① 摘自《李斯特论柏辽兹与舒曼》。

缺乏母语特征造成的后果，使李斯特没能获得如舒伯特、舒曼，以及后来的沃尔夫[1]、马勒[2]那样的“艺术歌曲大师”地位，但李斯特的艺术歌曲仍然被列入这一体裁的发展主线当中，歌唱家们也十分乐意演唱这些佳作。

李斯特的歌曲作品总共有七十多首，一直到八十年代还有新作问世。不过它们大多数是产生于四十年代。《你好像一朵鲜花》显然是受到舒曼为同一首海涅的诗所谱写歌曲的影响，它写得朴素、真挚、亲切。李斯特的结构不像舒曼，只是简单的两个相同的乐段，他在诗的第二节上作了一个色彩性的转调，旋律是全新的，这使情绪形成了一个小小的高潮，直到最后一句才回到开头的主题上。显然，李斯特是要避开舒曼的影响，他的办法是更多地用音乐来刻划内心世界，强调诗人因少女的美好而激发的情感，这样就和舒曼以描绘少女美丽姿态的构思形成了差别，避免了雷同。海涅的原诗是这样的：

你好像一朵鲜花，
多么纯洁，美丽温柔。
当我凝视着你，
忧伤就潜入我的心头。

我把手放在你的头上，
诚恳地祝福你，
愿你永远纯洁美丽，永远温柔。

李斯特十分注重音乐内部的逻辑，他把一开始的歌唱旋律用在第二段歌唱的伴奏声部中，它柔和的声音有如轻轻的赞美和叹息，听上去蕴意美妙，回味无穷。这首歌的整体情绪是宁静安详的，

---

① 沃尔夫(1860—1903)，奥地利作曲家。
② 马勒(1860—1911)，奥地利作曲家。

钢琴没有玩弄任何他惯常的华丽技巧。(让李斯特抑制在钢琴上的炫技不是一件容易的事,他的这些歌曲第一版常常是纵容钢琴的,后来他在修订时简化了伴奏部分,将声乐旋律突出其上,让钢琴作适度陪衬。)

为雨果的诗而作的《当我入梦》是一首极动人的歌。第一段的词较为明朗:

当我入梦,你就来到我的身旁,
像天使把我带到天堂上。
我感觉到你那温柔的气息,
在我的唇边像微风吹荡。

李斯特把这一小段歌词处理为对称的两大乐句,形成一个完整的段落。接下来,雨果的情绪变得暗淡了:

在我的心中,有着多少悲痛,
黑暗的梦压得我多么沉重。

此时李斯特的和声色彩相应地暗淡下来,转向忧郁的小调。但是接着的两句又明亮起来,这是因为诗本身的转折:

美丽的人,你那明亮的眼睛,
照亮我的梦境,给我一片光明!

这里的和声及调性色彩变化使人联想起舒伯特的手法,它是浪漫主义时期音乐最典型的标志之一。当情感在这里达到了高潮之后,第三段又平静了下来,再现开始的旋律,但是钢琴伴奏织体有所不同,它更具幻想色彩了,旋律也有些改变,在半音化的和声背景上,它有如幸福的叹息,恳切的呼唤:

你轻轻吻着我炽热的双唇,
爱情之火燃烧着我的心,
梦中天使,我常常思念的爱人,
你这一吻使我惊醒,
可爱的人儿,到我的梦中来吧!

若把李斯特在这些歌曲中流露出来的纯真、质朴、高度的内心化，与他炫技式的钢琴曲相比，真有恍若隔世之感。他的确是一个内心世界丰富而反差极大的人，性格的每一个面都达到了极致，它们结合在一起，就像是一枚宝石，从各个角度去观察都有着不同的光彩。

四十年代的艺术歌曲大多是像上述两首歌曲一样的抒情作品，并且都以爱情题材为主，这大概与李斯特不断的爱情经历有关。对他来说，女人是生活中不可缺少的点缀，正如他酷爱的白兰地一样，她们是激发生命力和创造力的动因。然而，他又做不到从一而终，当一个女人的光华被他汲取殆尽之后，他便会很快转向下一个目标，寻找新的刺激，这正像为另一首新诗谱曲一样。

李斯特的风流故事相当多，据好事者统计，他这一生中知名知姓的情人大约有二十多位。有许多时候他是处于被动地位的，他的名气为他招来无数疯狂的女性崇拜者，有时为了躲避骚扰，他不得不硬下心肠设计甩开她们。结果，一些女人只得以收藏他用过的手帕甚至吸过的雪茄烟头作为释怀的工具和骄傲的资本。

李斯特的"唐璜"恶名使他成为正统人士嘲讽的对象。不过他不太在乎，尽管一方面他的宗教情感是那么虔诚。他不能缺少女人的爱情，这是"艺术"；他更不能缺少他对女人的欣赏和爱，这更是"艺术"，况且是能够产生真正艺术的"艺术"。

（六）卡罗琳·维特根斯坦

四十年代的弗朗茨·李斯特是一位骑士。

1842 年 2 月 18 日，柏林艺术科学院郑重地宣布：李斯特被选为艺术科学院的名誉院士。一座由大雕塑家拉乌克亲手制作的李斯特胸像在隆重的仪式上作为柏林艺术家和业余音乐爱好者们的礼物，赠送到他的手中。上面刻有这样的字句：

“为纪念幸福的兴奋时刻，赠与天才、灵魂和感情的艺术家、正派清白的男子汉弗朗茨·李斯特。”

一个月以后的3月19日，在康德[①] 的故乡柯尼斯堡，又举行了一次同样隆重的仪式。一位德高望重的教授把一份名誉博士证书庄严地递给了李斯特。他的致辞是这样的：

“我荣幸地代表阿尔贝图大学授予您名誉博士证书。您和不朽的约瑟夫·海顿在同一个地方、同一个时刻取得了音乐博士的学位。我们认为，这种荣誉对您来说也并不是无关紧要的。德国和英国的大学很少授予这种学位。但是我们感到，这种荣誉所必须的一切思想和优点，全统一在您的天才之中。技术的奇迹在您的手中只是用来表现最高贵思想的工具。在我们面前出现的是真正的艺术大师。您用新的艺术成就，进入了代表着时代的自由思想的集体。李斯特博士，请接受我们的感谢，因为您的成就使人类更加富有了。请接受我们对您的崇敬和爱戴。”[②]

再一个月以后，李斯特出现在圣彼得堡的国家剧院舞台上。在三千位珠光宝气的俄国贵族当中，最重要的人物是沙皇皇后。演出非常成功，李斯特彻底征服了彼得堡人，从此，他的“音乐领地”在俄罗斯大地上拓展开来。

音乐评论家[③] 谢洛夫写下了音乐会给他的感受：

“……听了李斯特的演奏后，我同斯塔索夫[④] 都像着了魔似的，两人谁也没有说什么话，急急忙忙往家赶，以便尽快把自己的印象、梦想和所受到的鼓舞心情记载下来。我们两人还发誓说：1842年4月8日这一天，从今以后将永远是我们神圣的一天，我们将终生不忘。我们两人像是处于热恋之中的情人，忘记了世界上

---

① 康德(1724—1804)，德国哲学家。

② 摘自山道尔：《李斯特》。

③ 谢洛夫(1820—1871)，俄罗斯音乐评论家、作曲家。

④ 斯塔索夫(1824—1906)，俄罗斯评论家。

的一切。这并不奇怪。因为我们还从来没有听过这样的音乐，也没有见过这样的天才、热情和魔鬼般的人物，他的演奏有时像狂风怒号，有时又如此温柔迷人……”①

李斯特也爱上了俄罗斯。那是在1843年春天，第二次访问俄国的时候，他结识了米哈伊尔·格林卡。

格林卡是俄罗斯民族主义音乐的伟大开拓者。他的志向是创立真正的、属于人民的艺术——可是在还没有人意识到什么是“真正的、属于人民的艺术”时，他和一群志同道合者，包括诗人、哲学家、画家、音乐家，被官方看作是有危险倾向的人，他们的集会虽然以谈艺术为主，但却受到了官方的监视。

他们的确有时抨击沙皇的文化政策，对政治也颇为关注(格林卡的一些好朋友后来成为十二月党人)，他们的创作表现出强烈的反叛性，不仅是针对俄国贵族文化，而且也针对传统艺术的形式。

格林卡在意大利学习歌剧写作，在奥地利和德国学习欧洲的传统作曲技法，但他血管里流的是俄国人的自尊。他的第一部歌剧《伊万·苏萨宁》(又名《为沙皇而献身》)表现了人民的形象——为保卫祖国，他们英勇斗争。由于他运用了俄国农民音乐素材，把农民形象搬上了歌剧舞台，这使贵族们大为愤慨，他们轻蔑地评论这部杰作是“庄稼汉、马车夫的音乐”。他的第二部歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》以普希金的戏剧为脚本，其浓郁的俄罗斯民间色彩开始受到公众的好评，可是宫廷仍然持冷淡态度，甚至还有人提出，应该禁止这种“粗俗的东西”在彼得堡舞台上演出。

令格林卡难以忍受的，是一方面他的艺术创作受到限制，另一方面宫廷似乎又很看重他：他在1837年被尼古拉一世任命为宫廷合唱团指挥，只是因为他在声乐表演和教学方面有着丰富的经验。他倍感屈辱，却又无可奈何。

---

① 摘自山道尔：《李斯特》。

李斯特在听过一次格林卡的音乐之后，便认定这是一位天才，是一位值得交往的朋友。为了表示支持，他在俄罗斯期间大大小小的音乐会上，每次都要演奏格林卡的作品，搞到后来甚至引起了警察局的警惕，他们把李斯特的举动看作是一种政治行动。

格林卡对李斯特的才华也很欣赏，尽管对他的演奏风格有些不满（前面已提到过）。为了招待这位同行与支持者，格林卡为李斯特组织了音乐晚会，其中有著名的歌唱家、演奏家，也有诗人、画家，而最别致的客人是一群吉卜赛人。他们在篝火旁狂欢了整整一夜，歌声和笑声响彻了夜空。李斯特为俄罗斯和吉卜赛人的音乐深深陶醉，他仿佛觉得，他和这些人之间有一种很久以来就存在的亲情，只是现在才被唤醒。

格林卡的歌剧《伊万·苏萨宁》、《鲁斯兰与柳德米拉》，以及其他俄国作曲家的作品，开始以各种不同的形式出现在李斯特的音乐会上。诸如阿里亚比耶夫的《夜莺》、维耶尔霍尔斯基的《我爱你》。这种对俄罗斯音乐的兴趣，一直持续到李斯特晚年，八十年代他还改编过居伊、达尔戈梅斯基、鲁宾斯坦、柴科夫斯基等俄国人的作品。除了对天才创造的敏感，这里面还有着同样的民族主义精神——李斯特不也是在使匈牙利获得它应有的地位而努力吗！

1845 年 8 月 12 日，波恩举行了一次隆重的贝多芬纪念活动。一座精致的铜雕在普鲁士国王和王后、英国女王维多利亚和丈夫以及许多著名音乐家、文化人士面前揭幕。然后，是为时一周的贝多芬音乐周。

为这次活动，李斯特倾注了大量心血，也投入了许多钱财，如果不是他亲自"督战"，恐怕有许多事情都难以落实。在音乐会上，他更是全力以赴，既担任演奏，又担任指挥，可是到末了，却因为上演了他的一部大作《贝多芬康塔塔》引起了不满，原因是"为什么不演奏我们德国人自己的作品?"

李斯特又一次痛心地感到自己是个外乡人。这种被排斥的感

觉不时地会冒出来，给他的生活带来一重阴影。也许，应该回到匈牙利去？

1846年4月，李斯特第二次踏上家乡的土地。

欢迎仪式如同第一次一样隆重、热烈，又有欢迎诗为他朗诵，赞美诗为他高唱，人们领着这位贵客到处游览、参观，结果李斯特又做成了一件“功德无量”的好事：为建造孤儿院进行募捐演出。音乐会上欢呼声不断响起，李斯特再一次被视为匈牙利民族的英雄。

应该是相当满足了，可是李斯特的心却越发感到空虚起来。他本来是抱着“回家”的热情回匈牙利的，但他总是被当成客人。他没法直接用匈牙利语和人们交谈，每句话都得通过翻译，这比起在法国和德国，反倒多了一重隔膜。而且，他也察觉到人们并不打算留住他，他是“属于世界”的，是“匈牙利人民的精神代表”，是“应该为祖国争得光荣的伟大人物”，他应该继续“为祖国的音乐文化事业发挥巨大能量”。

李斯特走了。这一次，行囊里装的是作曲家埃凯尔的新作：歌剧《胡尼亚第·拉兹罗》。他去弘扬匈牙利的音乐文化去了。

科内利乌斯[①] 曾经不无批评意味地写道：

“和李斯特在一起，你永远不易意识到他为这个世界所戴上的面具。他总显得充满精力与勇气：一位具有美好心灵、富于自我牺牲精神和充满宽宏大量的人，一位艺术宗教的高级教士（如果曾经有过的话）。但是，他所需要的只是自己，他自己，最后还是他自己。对此是毫无疑问的。”[②]

公允地为李斯特想一想，他的“自己”在哪儿？他的热情与慷慨，又有哪一个人可以比得过？

他是一位孤独的骑士。

---

① 科内利乌斯（1824—1874），德国作曲家。

② 摘自威尔金森《李斯特传》。

终于有人来牵他坐骑的缰绳了。

1847 年 1 月，李斯特第三次来到俄罗斯。一路演奏过去，最后，到达了此行的重要落脚点：基辅。他计划在这里度过整个二月。

预定的音乐会远远不够满足这座城市中狂热听众的需求，李斯特像以往一样，慷慨地答应再进行几场义演，以帮助当地的慈善事业。这一天，他的助手带来了一条惊人的消息：竟有人花一千卢布来听音乐会，这是贵宾席票价的一百倍。买票人是一位女公爵，全名是卡罗琳·桑·维特根斯坦。

李斯特并不觉得有什么特别：有钱人把卢布捐给穷人和孤儿，这是应该的。可是在音乐会以后他亲眼见到这位女公爵的时候，事情就不那么简单了。

她长得不漂亮，纤弱的身体，朴素的衣着，乍看上去是一个再普通不过的妇女。可是李斯特惊奇地发现，她有一种无法抗拒的力量。她的目光聪颖而坚定，说话的语气虽然柔和，但透出少有的自信——这和通常围绕在李斯特身边的那些美丽的崇拜者太不一样了。

女公爵邀请李斯特去她家作客。让李斯特始料不及的是，他竟会被这个并不漂亮的女人吸引到这种地步：他在她家住了下来。他们彻夜弹琴，聊诗，谈宗教信仰。他发现自己很愿意把埋于心底的苦恼统统告诉这位年仅 28 岁的女性。是因为她的善解人意？她的少见的聪颖？还是她真挚深厚的关切？

卡罗琳·维特根斯坦是波兰贵族后裔，在十六岁的时候被父母嫁到了俄国，成为沙皇宫中的宠臣、德国贵族后裔维特根斯坦公爵的妻子。现在，她继承了父母的三万农奴和大片产业，可是和丈夫的关系早已形同路人。除了偶尔来讨些费用以外，这位公爵很少露面，卡罗琳只是和她的小女儿一同生活在豪华但却空荡荡的宅子里。她学识渊博，懂得好几国文字，能独自处理领地上的一切事物。她天性仁慈，农奴们视她为恩人，可是她的心里却始终有一块

空地，已经荒芜了将近十年了。

就像大海里的船终于找到了锚地一般，这两个人相遇了。李斯特还没从惊异中清醒过来，卡罗琳就已经对他施加影响了。而当李斯特清楚地看到了卡罗琳的影响居然有这么大的力量时，他更加惊异了：他竟然决定结束演奏家生涯！——不再到处旅行，开没完没了的音乐会了。让那雪片一般飞来的邀请信统统见鬼去吧！

当李斯特把决定告诉身边的人时，大家都认为李斯特是疯了。难道他舍得离开辉煌的舞台、离开热爱他的无数观众吗？假如他退出这个成功的领域，他还能做什么？他们暗自猜想，这也许只是一次比以往更加疯狂的爱情冒险，用不了多久，他又会回到正常的生活轨道上来。

可是这一次他们错了。

李斯特毫不理睬人们的苦苦劝说。他先是认真地履行早已签定的一连串合同，在俄罗斯、巴尔干、土耳其的各大城市里举行独奏会。然后，在秋天回到俄罗斯南部的伊丽莎白格勒，举行了正式的“告别音乐会”。

1847 年冬，李斯特从喧闹的世界中消失了。

他在卡罗琳·维特根斯坦的领地沃洛涅日度过了一个最宁静、最温馨的冬天。

第五章

魏　　玛

（一）宫廷音乐指导

李斯特从舞台上突然消失，让人无法理解。

一些人把李斯特的“迷失”归咎于那位矮小的波兰女公爵。他们把她说成是能够支配李斯特的灵魂为己所用的“又黑又丑、狂妄自大、具有一种魔术的女巫”。

另一些人说李斯特追随这个女人，是因为看上了她的贵族头衔和富有的家产，“他并不爱她，甚至对她很粗鲁，”有一个人这样描述道。

更多的人感到遗憾，他们觉得这个艺术家简直就是在自杀，他竟从荣誉的峰顶上自动跳了下去。

可是弗朗茨·李斯特自己却感到这一转折意味着他的新生。卡罗琳·维特根斯坦的爱情，不仅仅是女人的情爱，这里面有着深深的理解和某种救赎的意义。她关心他的思想，他的前途，为他的事业认真地考虑，这是任何一个女人都不曾做到过的——她们只

是从他这里寻找刺激，然后用肉体回报他，跪倒在他的艺术家桂冠面前陶醉不已。可是卡罗琳是真正懂他的，她不仅是一个女人，更是一个朋友。没有人能理解他们在一起时的那种发自全身心的愉快。那是一种“回家”的感觉，李斯特最最需要的感觉。

某些深藏于内心的、封尘蒙垢的珍宝，现在被卡罗琳发现了。她擦净它们，使它们放射出真实的光芒。可想而知，李斯特对卡罗琳的感情，更多的是一种感激，在她温柔的手下，他变得安宁了，以往的躁动慢慢消失了。比起这种纯净的幸福，往日狂热的掌声、疯狂的追随者还有什么意义呢？

其实，卡罗琳的成功与她的机遇不无关系。在漂泊了这么久之后，李斯特心底里早已有了一种厌烦的感觉，他内心孤独，疲惫不堪，可是不断的演出合同拉扯着他，无法挣脱，他只能一次又一次鼓起干劲儿来，像人们期望中的英雄那样去展示自己。从南到北，从西到东，整个欧洲都被他的车轮碾到过了，先不去说他在每一场音乐会、每一场宴会上都必须竭尽全力，单是路途的颠簸，就够一个人消受了。他从心底里渴望能有一个温暖的归宿，可是玛丽·达古特办不到，其他的情人更办不到，他们给他的只是一点点新鲜刺激——女人都是一样的，每一起风流韵事之后他都如此叹息。

卡罗琳不单单是女人。这个想法李斯特从一见面就产生了。她能够给予的，不仅有她的爱情，她的身体，更重要的是她的灵魂。

有谁能和他一起跪倒在十字架下，虔诚地、发自内心地祷告？有谁能透彻地分析他的作品，指出其中的薄弱之处？有谁能在他的思想陷入困顿时，提出振聋发聩的忠告？有谁能看到他还有着无限的潜能有待开发？还有，谁愿意把大量的金钱投在他未来的事业上，而那还只不过是一些设想？

卡罗琳·维特根斯坦对李斯特产生的影响，是应该让所有闲言碎语者闭嘴的。毫无疑问，她是一位优秀的女人，否则像李斯特这样的天才是不可能将自己的命运与她牢牢地维系在一起的。

告别旅行生涯以后的落脚点，李斯特和卡罗琳把他们的“家”选定在德国的魏玛。选择这座城市，是因为早在1842年，魏玛仁慈的女王公玛丽亚·巴甫洛夫娜就正式邀请李斯特去她的宫廷工作了。李斯特十分喜欢这个城市，赫尔德[①]、歌德、席勒都曾经在这里生活过。它的音乐文化也有相当深厚的基础，巴洛克大师巴赫在这里辛勤工作过，胡梅尔担任宫廷音乐指导的时间里也使魏玛的音乐生活相当活跃。可那时李斯特不肯有任何约束，他刚从玛丽的怀抱中挣扎出来，踏上幸福的流浪道路不久，自由是他当时的全部目标。他只答应女王公，每年在魏玛工作三个月，并且不挂任何职位。现在就这个转折他可以去正式赴职了。李斯特期望这个远离俄罗斯的德国小城会给他们安全和庇护。

卡罗琳·维特根斯坦买下了小巧玲珑的阿尔腾堡，它坐落在魏玛的一个小山丘上，离开闹市区很远，是一个生活和工作都相当理想的居所。考虑到社会舆论，他们起初并没有住在一起，卡罗琳带着女儿守着宅子，李斯特则住在一家旅馆里。他们每天在一起吃饭、喝茶，度过晚饭后的时光，然后李斯特在夜幕中独自步行回旅馆。不久，他们放弃了这种表面文章，住到了一起。非议总是会有的，既然已经做到了这一步，就由人们去说吧。他们不会为了他人的口舌而放弃自己幸福的权利。

卡罗琳写了一份离婚申请，交给俄国驻魏玛的大使，请他转交沙皇。女王公玛丽亚·巴甫洛夫娜很同情这一对情人，她同意施加影响，帮助他们获得结婚的权利。一切看来都很顺利，只是需要时间罢了。李斯特的心安定下来，准备开始新的工作计划。

首先是去管理魏玛的宫廷乐队。以前李斯特到这儿来，是女王公的客人，大家对他都是客客气气的，没太认真。可这一次他是“投奔”来的，看上去还要久住下来，这就让人心里怪不舒服。乐队成

---

① 赫尔德(1744—1803)，德国哲学家。

员们一向颇为自己的地位感到骄傲，魏玛在十五世纪的时候就以音乐活动著称了。现在要把他们交在这个摆弄钢琴的匈牙利人手里，实在是荒唐！对女王公巴甫洛夫娜的安排，他们没有权利提出异议，可是搞点鬼把戏，捉弄一下这个爱出风头的家伙，还是没问题的。说不定他会自动逃离这个神圣的位置呢。

可是他们遇到对手了，李斯特是从不服输的。他严格地要求乐手们按照乐谱演奏，任何错误都不许有。经过一段时间的较量，一部分人开始服从了，并且想努力弄得好些——这是些真正的音乐家，当他们看到李斯特的才华时，便把音乐放在了首位，他们愿意和李斯特一起努力，让一度有些低落的魏玛威信重新恢复。但有个别人却始终不肯接受李斯特的领导，他们散布有关他指挥技巧的不满言论，当然，还要议论他的私生活。这些谗言很中一个人的意：这就是当时的魏玛宫廷乐正谢拉尔德①。

谢拉尔德是法国人，在巴黎音乐学院就学时曾获得过罗马大奖。1840年，他作为胡梅尔（1837年去世于魏玛）的继任，开始掌管魏玛宫廷的音乐活动和所有的音乐团体。他写歌剧，指挥演出，是一位很勤奋的音乐家。从他对柏辽兹的大力支持上来看，他也是一位有魄力、有眼光的人。可是看来女王公更欣赏李斯特，她计划着有一天，由李斯特代替谢拉尔德的职位。

李斯特给谢拉尔德带来了威胁。渐渐地，这位宫廷乐师正从各方面听来的有关这个匈牙利人的消息，赞扬的比不满的多，而且多很多。他心中的郁闷越积越重。其实李斯特无意与谢拉尔德争宠，早在1842年他与女王公签订每年三个月的工作协约时，就把“与谢拉尔德先生的工作互不干扰”专门列在了上面。现在他定居在这里，也仍然想保持这种“井水不犯河水”的关系，他的兴趣不在于宫廷的恩宠和地位，他只想弄出好的音乐来。况且，李

① 谢拉尔德（1789—1861），法国作曲家、指挥家。

斯特一向是宽厚谦和的，甚至对暗地里损坏他名誉的人也从不记恨。可是忌妒这种东西，自从亚当夏娃偷吃了禁果以来，就深深地扎根于人世间了，他能以宽厚待人，却不能阻止别人因忌妒而做些讨厌的事。

比如对他上演曲目的干扰。

李斯特在偶然的机会中，看到了瓦格纳的歌剧《唐豪瑟》序曲总谱。他被音乐的气势打动了，更为配器的辉煌效果而着迷。他把这部序曲的谱子交给了乐队，准备挽起袖子大干一场。可谁知反应极其冷淡，原因是人们喜欢的只是意大利歌剧，对瓦格纳的这种德国式的"说教"，没有谁愿意欣赏。况且乐队也太小了一点，加在一起才不过四十人，怎么能演奏分量这么重的东西？

为了坚持上演好作品，李斯特四处奔走，请求宫廷拨款扩大乐队，更换乐器。他得到的支持远不如阻挠多。他起初不理解，但后来渐渐看出了端倪：有一股暗流在排斥他这个外来者，它不仅来自音乐文化圈子，而且也来自宫廷内部。

李斯特勇敢地接受了挑战。

《唐豪瑟》序曲上演了。接下来，《唐豪瑟》全剧也投入了排练。魏玛人吃惊之余，渐渐接受了李斯特带给他们的新玩意儿，甚至于热切地企盼着他的下一部新曲目了。

魏玛乐队有了崭新的面貌，曾被柏辽兹形容为"一批在音准节奏外嚎啕的可怜虫"[①]的魏玛合唱团也有了大大的进步。他们在李斯特意志坚强的指引下，再一次使这座城市成为德国音乐文化的中心。尽管困难还相当多，但李斯特的这条大船毕竟是开动了，前进了。他把魏玛的音乐事业当作了自己的事业，对新的生活，他充满了信心和热情。

从1848—1858年任魏玛宫廷音乐指导期间，李斯特指挥上演

① 威尔金森：《李斯特传》。

了许多杰作。在音乐厅里，有亨德尔[①]的清唱剧《弥塞亚》、《参孙》，有贝多芬、舒曼、门德尔松的交响曲，柏辽兹的几乎所有管弦乐作品，还有他自己的新作：交响诗《塔索》、《前奏曲》、《奥菲欧》、《普罗米修斯》……宫廷歌剧院里的剧目也相当丰富，包括贝多芬的《费德里奥》，莫扎特的《魔笛》、《唐璜》，格鲁克[②] 的《奥菲欧与尤丽迪茜》，罗西尼、威尔第、多尼采第、贝利尼等意大利人的杰作。其中最引人注目的是瓦格纳的一系列新作。

关于指挥艺术，李斯特有自己的一套见解。在 1853 年的一封信中他写道：

"我公开表示，我最赞赏和偏爱的作品多半是那些多少有点名气的指挥家——特别是那些所谓效率高的非交响乐队的其它乐队的指挥——所不喜欢的、因而很少演出的作品。按照我的想法，这些被证实为属于贝多芬晚期的作品——由于他的耳疾和精神失常，直到不久前，他的作品还是被人宽容的——要求演奏员和指挥在强调节奏、句法的处理、某些片段的突出、色彩的变化等等方面'提高一步'。一句话，要求演奏风格'提高一步'。这些已经在做了，但远远没有在各处都完成得很好。这样，演奏员和指挥的关系就从僵化的打拍子中解放出来，使两者建立新的合作关系。时常那种低级趣味的|1234|1234|在低音上不断地打拍子不仅不合理，也损害了表情。对此，我们永远不能同意，尽管我受到了貌似公正的批评。

有的指挥家在指挥时像一架风车似的，挥汗如雨。我认为指挥贝多芬、柏辽兹、瓦格纳等名家的作品，不像指挥其它作品（甚至对于指挥其它作品我也表示异议）那样，更多地借助于指挥本人的作用，才更益于向乐手们传递热情。在他们的作品中，首先有一个理解和感情的问题，有一个在艺术和诗歌中与真、善、美交流的问题。

① 亨德尔（1685—1759），德国作曲家。
② 格鲁克（1714—1787），德国作曲家。

普通唱诗班领唱的才能和古老的方法再也不适用了，它们与艺术的神圣和崇高的自由确实不相融。尽管这样会使那些批评我而又自鸣得意的评论家不自在，我还是……永远不适合担任打拍子的'教授'。我25年的经验和研究以及对艺术的真挚感情完全没有为我做一名打拍子'教授'而提供任何准备。

无论我对许多同事怀有怎样的敬重之情，无论我怎样爽快而高兴地承认他们为艺术已经作出的并且还在继续作出的贡献，我仍然感到没有必要事事效仿他们，诸如演出作品的选择、艺术的构思，以及如何去指挥，等等。以我之见，指挥者的真正任务在于在外表上使自己成为一个几乎是不起作用的人。我们是驾驶员，不是军事教官。不管我的这种思想会遭到多么特别而强烈的反对，我都不能改变它，因为我认为它是正确的。我在魏玛指挥管弦乐队时将这种思想付于实践，结果非常成功。对此，那些批评我的评论家们也给予了赞扬。因此，我将继续这样做，我不会泄气也不会假谦虚，我将坚持不懈地用我认为是最好的方法为艺术服务，我希望它是最好的方法。"①

李斯特现在的生活是全新的。离开了钢琴，他在精神上获得了从未有过的自由。在他的一篇文章中，曾有这样一句"恍然大悟"的话："也许我是上了那把我紧紧捆在钢琴上的神秘力量的当了。"②

他的朋友瓦格纳则说得更尖锐："如果他不是一个名人，或者不如这样说，如果人们不是让他出了名，他可能而且应该是一个自由的艺术家，一个小小的神，而不至于沦为听众中最愚蠢的人们——专捧技巧的听众的奴隶。这种听众不惜任何代价地向他索取惊人的表演的把戏；他给了他们所要的。"③

回顾表演艺术的历史，也许真应该好好出一身冷汗才是！有多

---

① 摘自萨姆·摩根斯坦编：《作曲家论音乐》。

②③ 摘自保罗·亨利·朗格：《十九世纪西方音乐文化》。

少人在“愚蠢的听众”手中被捧上了天，然后被狠狠地抛弃——等他们清醒过来的时候，才发现自己已经丧失了一切。无数自以为牵着听众鼻子走的人，实际上一直被玩弄得犹如一只讨好的叭儿狗！

李斯特的彻悟，使他不至于像那些人一样被淹没在历史的浪潮中。他毕竟是个天才，及时地调转了自己的方向，走上了一条向艺术高峰攀登的新路。

在管弦乐队面前，李斯特认识到过去的一种想法实在有些幼稚：他那时一直在试图证明，钢琴能够做任何管弦乐队可能做的事。他在黑白琴键上拼命鼓捣，与管弦乐队开展激烈的竞争，当他把一部复杂的作品奉献出来的时候，人们兴奋极了，告诉他说，他们分明在钢琴上听到了管乐、弦乐和打击乐的声响，那使他感到十分自豪。可现在，当他对乐队潜力和表现力的了解越深刻，他就越发地感到钢琴的局限性，那件诱人的乐器一直在限制他与更广阔的音响世界交往。何必用钢琴去模仿这里的每一个精灵？应该做的是利用它们，与它们一起去创造新的音响世界，表达更宏大、深刻的思想情感。

李斯特在到魏玛之前，曾与交响乐队打过些交道。他写过钢琴与乐队的作品，比如A大调钢琴协奏曲、一部叫做《诅咒》曲子，可那时他对乐队的认识实在是很肤浅，管弦乐部分大多是助手根据他的钢琴谱提示搞出来的。他为此苦恼过，一方面这是对自尊心的一种打击，另一方面，他也觉得这些协作者不能把自己的意思真正表达出来。现在，他终于进入管弦乐的世界了，他下决心一定要掌握这其中的奥秘，使自己在这里获得他曾在钢琴天地里同样的自由。

他能做到吗？

只有一个人相信他。这就是瓦格纳。他宣称：

“那位今天对我们展示了演奏技巧最高峰的钢琴家，他在各方面都是钢琴的奇迹创造者——李斯特，现在这样大力从事响亮的

管弦乐的创作，我认为这是一件具有重大意义的事。”[①]

（二）瓦　格　纳

瓦格纳与李斯特的密切交往开始于1848年。

在此之前他们曾见过面，那是1840年在巴黎。当时的李斯特已是享誉全欧的大明星，瓦格纳却还在为生计而挣扎。他们的初次会面没建立起任何关系，据说，瓦格纳对李斯特的成功还颇有些忌妒。8年以后的交往，始于李斯特在魏玛上演他的《唐豪瑟》。为了准确表现歌剧的创作意图，李斯特专程去德累斯顿拜访作曲者。从这时起，他们之间有了一种沟通，这就是对新音乐前景的共同理想和打破传统束缚的共同志向。

李斯特从来都是真心诚意地拥抱天才。他由衷地赞赏瓦格纳的音乐才能，毫不保留地表现他内心的崇敬，甚至为朋友的艺术“两肋插刀”。

1848—1849年，欧洲许多国家都被一场革命风暴所震撼。无产者不堪忍受重重压迫和剥削，奋起反抗，一些受强国统治的弱小民族也举起了起义的大旗，展开了殊死的斗争。先是意大利西西里的巴勒莫人民起义，接着是法国二月革命，德意志各邦的三月革命，匈、捷、波兰、罗马尼亚的民族解放战争，巴黎工人六月起义等等，整个欧洲处于炮火之中。

瓦格纳对政治有着巨大的热情。他在1849年5月参加了德累斯顿的武装起义，荷枪实弹地在街垒上战斗。萨克森国王请来了普鲁士军队，结果仅仅两三天，革命队伍就被击溃了，瓦格纳与巴枯宁[②]和约克尔[③]等人一起被列入了逮捕名单。巴枯宁和约克尔都

---

① 摘自保罗·亨利·朗格：《十九世纪西方音乐文化》。

② 巴枯宁（1814—1876），俄罗斯革命鼓动者、无政府主义者。

③ 约克尔，年代不详，德国革命者。

被抓起来了，前者被交给了俄国政府，后者被判以死刑——在监狱里关了11年后与178名起义者一道被处死。瓦格纳是幸存者之一，仓皇之中他独自逃到了魏玛，请求李斯特的帮助。就在此时，魏玛宫廷表示了对德累斯顿政府镇压起义的支持，并宣布：任何藏匿或帮助逃犯的人，都将受到重罚。李斯特毫不理睬这个威胁，他一心只为瓦格纳的事业受挫感到遗憾。经过一番严密的筹划，他帮助瓦格纳逃离了德国，奔向避难所瑞士。

李斯特所能做的还不止这些。他在魏玛继续组织瓦格纳作品的排练和演出。1850年，他埋头于瓦格纳的歌剧《罗恩格林》之中，他感觉到这部作品已经把握住了一种新的脉搏，这就是理想中的"新音乐"。传统的歌剧模式在瓦格纳的大胆创新面前彻底被抛弃了。他不再把歌剧分为各自独立的场景，音乐也极少有休止，而是连成一体，始终在故事总线上流动。说到这部歌剧的故事[①]，李斯特极有共鸣：世俗生活无时无刻不在毁灭天才和奇迹，人的鄙俗使他们丧失了对真理的信任、领悟，而最终堕入痛苦的深渊。瓦格纳对平庸生活的抗争，对升华、超脱的渴望与李斯特是一致的，他们都在展望一个新的世界，试图用新的音乐来震动这个令人失望的社会。

李斯特对《罗恩格林》评价极高。他在一篇分析文章中写道：

"这部歌剧的音乐的主要特征是构思和风格的统一，因而离开整体性去理解一段旋律、一段合奏曲或其他某一段落是不可能的。一切都相互联系，相互融合，交替上升，并与对象紧密交织在一起，不可能与之分开。"[②]

在1859年分析瓦格纳的另一部杰作《漂泊的荷兰人》的文章中，李斯特热情而肯定地说：

"瓦格纳至今所遭到的反对，是有暂时的原因，即由艺术

① 剧中主人公罗恩格林是传说中的圣杯骑士，专为人间主持正义，然而凡人对他却不能理解，最后他只得离开人间，重返天庭。

② 摘自迈耶尔：《瓦格纳》。

的——暂且不如说人为的——习惯所引起的。他所唤起的同情心，实质上是德意志的和具有民族意识的同情心，因为这些同情心将会是在战场上保持不败的胜者。因此，一个民族长久地拒绝这样一位作家，而他以他的天才所特有的艺术形式活生生地接受并颂扬了它的传说和历史，这不能不说是这个民族的编年史中前所未闻的事实，瓦格纳是德国歌剧或音乐剧的奠基人。”①

李斯特在魏玛上演《罗恩格林》很费了一番功夫。首先是政治问题，一个被通缉逃犯的作品，是否可以出现在宫廷剧院的舞台上？李斯特利用了一切条件来争取机会，比如打动女王公玛丽亚·巴甫洛夫娜对新作品的兴趣，游说各种有关的人物，向他们保证作品本身并无政治性，而是一部纯粹的艺术作品云云。当这一关通过后，他又为演出的效果而努力，包括请求增加经费，扩大乐队，更新乐器，以及认真而严格的排练。在1850年6月的一封信中，他对瓦格纳保证说：

“我亲爱的理查！我对你的天才所持有的严肃而热烈的崇敬，不能只是无为的幻想和空洞的欢呼。只要能为你的盛名和荣誉，为你本人做一点事，我就决不会放过任何一个机会为你效劳。不过为你这样的朋友效劳并不是任何人都能轻而易举和胜任愉快的。那些幸运地能理解你的人，必须努力聪明地为你效劳，才能不愧于你。我们将在最优越的条件和最能获得成功的情况下演出《罗恩格林》。……我将亲自排练钢琴、合唱团、舞蹈队和乐队，决不使音乐的实质和细节受到任何损害。我们将竭尽一切力量全部的完整的演出你的歌剧。

拥抱你

你的弗朗茨”②

---

① 摘自迈耶尔：《瓦格纳》。

② 摘自山道尔：《李斯特》。

可以想象“逃犯”瓦格纳的感激之情：

“我唯一亲爱的弗朗茨！我必须当着你的面讲，你是真正的朋友。请不要让我说得更多，如果说两个男人之间有这样的友谊、这种最高尚和最感人的关系，那是你给予的。你不仅给了我友谊，而且使我真正体会到什么是友谊。我摸到了现代艺术的脉搏，也知道它将如何死去。但是这并没有使我难过，相反给我带来了欢快，因为我知道，死去的将不会是艺术本身，而只是我们当前的艺术——站在现实生活之外的艺术。真正的、不朽的和永恒的新艺术即将诞生！我们将挣脱墨守成规的锁链，挣脱总是想创造什么永垂不朽的大作的自私思想，我们要体现现代生活！你已经把《罗恩格林》交给了世界，我还将为你和魏玛写完《胜利的和平》。就在两天之前，我还没有下这个决心，将来如果能写出来，那只能归功于你！

你的理查”①

这两个男人、两个音乐家、两个天才人物的友谊，其本身就是一种艺术。它建立在共同的追求上，而这追求是崇高的、美丽的。李斯特对瓦格纳的感情，甚至引起了卡罗琳·维特根斯坦的忌妒，她一方面也被瓦格纳的“狂人”性格所吸引，一方面却不由自主地想要抵御他的魅力，她敦促李斯特更多地考虑自己的创作。

生活中常常有这种现象。一种人具有天生的吸引力，他们有时是自私的、甚至带有恶魔般色彩的人，他们只考虑如何达到自己的理想，而不去顾及他人。另一种人则更多地具有从众性，甚至是臣服于人的奴性，以受人统治为乐趣。瓦格纳在某种程度上是属于前者，他在最窘困的情况下仍然是精神上的至高无上的胜者，他永远不怀疑自己，永远坚定地、心无旁骛地（包括损伤他人）走向自己的目的地。李斯特倒也不是后者类型的人，他自己也有这种驾驭他人的爱好和禀赋，但他热爱真正的艺术和天才，他在真理面前决无私

① 摘自山道尔：《李斯特》。

心，他把这真理看作是人类文明的共同结晶与财富，而不是某一个人所独有的东西。与其说他是在为瓦格纳两肋插刀地摇旗呐喊，不如说他是为了理想的“新艺术”而奋斗。他和瓦格纳的友谊是具有坚实基础的。

李斯特从不隐藏他对瓦格纳的钦佩。对此，他曾经这样写道：

“他的天才对我是一支火把。我跟随着它。我对瓦格纳的友谊一直是出于最高贵的热情。我想象，在某个时期（数十年以后），魏玛会有一个类似卡尔·奥古斯特的新纪元。我和瓦格纳将是这个新纪元的领导者。就如歌德和席勒曾经的那样。但是，此地周围环境的小气吝啬，更不用说邪恶腐败，以及这里和别处都同样的妒嫉和愚蠢，使得可以报答大公爵慷慨的梦想无法得以实现。尽管如此，我仍保持着同样的感情，抱着同样的信念，这所有一切，人们是极易看清楚的。我恳求卡罗琳同意，在我去世后，继续和瓦格纳保持我们的深切感情。还有谁比她更能理解瓦格纳如此坚定地与艺术沟通的崇高动力、更能理解他那非凡的爱和诗一般的感情呢？”[①]

这段话写于 1860 年的一份遗嘱中，当时李斯特在魏玛的处境日益艰难，其中有很大原因就是因为他与瓦格纳的交往。

从瓦格纳的创作中，李斯特受到不少激励和启发，而他的创作对瓦格纳也有着同样的意义。比如他的某些音乐动机，某些主题，成了瓦格纳创作中的材料。瓦格纳可不像李斯特那么真诚坦率，他曾在一封给朋友的信中写道：

“在我们自己人当中，有许多事是相当公开的。例如，自从我认识了李斯特后，我的和声处理已经与以前有了很大的不同。但是，朋友波厚向全世界泄露这种秘密，这是很不明智的。”[②]

相比较之下，两人的性格有很大差异。瓦格纳因他的自私遭世

---

① 摘自威尔金森：《李斯特传》。

② 同上。

人侧目，而李斯特的慷慨则一再受到赞扬。

1850 年 8 月 28 日，瓦格纳的歌剧《罗恩格林》在魏玛宫廷剧院正式上演了。这部杰作的首次问世，引来了不少名人，包括宫廷的贵客以及文艺圈子里的行家。演出很成功，反响却有些让人摸不着头脑。大多数观众对这部完全不同于他们熟悉的传统歌剧的新作感到茫然，甚至不知道该作何表示——歌唱家不再像过去那样，被乐队“绿叶衬红花”似的捧着，而是与管弦乐队的洪流交织到一起，表达着深刻、沉重的情感。在歌剧院里轻松惯了的人们，现在感到很累，虽然音乐中的激情足够让他们为之动容、为之流泪，但是他们仍然不习惯让音乐的洪流就这样把他们裹挟着，带到无法自拔的悲剧深渊中去。

李斯特带领他的队伍继续顽强地演下去。他在“教育”他的听众，在“说服”他们放弃保守的观念，以开放的态度来迎接音乐的新纪元。成功来得很慢，不过，开始有一些年轻人被这种“新音乐”吸引过来了，其中包括德国人汉斯·冯·彪罗，年轻的钢琴家，后来的指挥家；匈牙利人约瑟夫·约阿希姆，小提琴家，他成了魏玛宫廷乐队的首席和助理指挥；卡尔·陶西格，天才的波兰小伙子，后来在作曲和钢琴两方面都很有成就。魏玛渐渐形成了“新音乐”的中心，人们称李斯特为首的这一群革新派为“魏玛学派”，也有人称他们是“未来派”。这个词起先是讽刺性的，但后来成为李斯特、瓦格纳以及柏辽兹等人音乐的专用形容词了。

（三）交 响 诗

1848—1850 年间，李斯特的创作收获颇丰。在管弦乐队的巨大潜力面前，他欣喜若狂——它们的色彩、力度和无穷尽的组合变化，给了李斯特充分施展想象力的新天地。仅仅两年之内，他在这个领域中写了五部令人瞩目的杰作：交响诗《山间所闻》、《塔索》、

《前奏曲》、《普罗米修斯》和《英雄的葬礼》。这些作品的标题表明了作曲家的创作思想：文学，被李斯特与音乐紧密地结合到了一起。

《山间所闻》的创作冲动产生于三十年代李斯特生活在巴黎的时期。那时他和诗人雨果常常在巴黎年轻艺术家的圈子里会面。一次，雨果动情地朗诵了他的诗作《来自山上的声音》(后来编入了他的诗集《秋叶》)，李斯特大受感动。他很想用音乐来描述诗中的意境和自己的感受，但这个愿望被暂时埋在心底了，也许他觉得当时他的主要工具钢琴尚不能满足这首诗带来的一切。而现在时机成熟了——当管弦乐队这块色彩丰富的调色板在他面前铺展开来，雨果的诗情画意立即涌上了脑际。

《来自山上的声音》极富灵感 。雨果描述了他在大自然中听到的一切：神秘的絮语，奇妙的和谐，令人肃然起敬的宏伟。在这无可比拟的声音面前，人世间的嘈杂，因痛苦和欲望而产生的种种叹息，显得多么卑微！雨果在诗中描绘了自然与人类的差别与争战，最终是大自然的力量使人类归于安宁、和谐。李斯特历来对彼岸世界有着无尽的向往，他心目中的自然界是神圣的，是在上帝光照下的至高境界，因此他和雨果的思想有着强烈的共鸣。

音乐一开始，是浑然一片的嗡嗡声，也许这就是雨果诗中所写的“森林之声”。李斯特在总谱上的音乐术语标明为“神秘而平静的”。就在这片朦胧的林中絮语之上，倏然飘起一条柔美的旋律，它由双簧管在竖琴的陪衬下奏出，令人心旷神怡，李斯特把这条旋律称作“恬美的黄昏之歌”。它令人联想到这样一幅图景：山上深深的林子里，秋叶静静地等待着风的来临，落日金红色的光芒透过浓密的枝条照进来，它引起草木衷心的赞美，它们摇曳起枝条，让叶片发出和谐的声响。这时，群山也加入到这合唱之中，铜管庄严的音调使人不由得对自然产生无限的崇敬。与自然之声的美相对照的，是疑疑惑惑的、琐碎的人世之声，灵魂的不安定，欲望的涌动，在李斯特的笔下显得那么可怜、渺小！诗人和音乐家此时就像但丁一

般，对这两个截然不同世界的斗争观察着，思考着。一把小提琴脱魂出窍的独奏，带听者遁入冥想之中，飞升到神圣的自然界里。此刻，人类终于悟出了真正的美，悟出了作为自然而存在的人生意义。

搏斗又一次开始，也许这一次不再是自然与人世之间的竞争，而是灵魂在借助自然的力量寻求自由和解放。打击乐和铜管发挥出巨大的能量，营造了紧张的气氛。就在这嘈杂与纷乱中，响起一首庄严和谐的赞美歌，它的纯净简直要使人落下泪来。这是对崇高境界的由衷赞颂，是洁净了的灵魂的歌声。当"恬美的黄昏之歌"又一次飘然而至时，神秘的自然之声重新回荡在诗人心中，他们欣喜地听到，在夕阳的辉照下大自然奏响了凯旋进行曲。

李斯特写在乐谱上面的序文是这样的：

"诗人听到了两种声音：其中之一是强而有力、条理井然的欢乐颂歌，另一种则是充满悒郁、苦闷、泪笑交并、兼带诅咒的声音。两种声音彼此掺和、交错出现，又互相融合。最后，经过清明的观察，才逐渐解脱，继而消失。"

序文明确地解释了作品的结构。结束整部交响诗的，是圣洁的赞美歌，落日的余晖在静静地照耀着，耳畔没有一丝杂声，只听见心灵和着山上林间的微风在歌唱。

崇高与卑微、彼岸与世俗、和谐的赞美与琐碎的烦恼，始终是李斯特思想中两个相互对立、又不可分割的因素。他让它们在斗争中获得的最后的结局，常常是以人的皈依和升华告终。这是理想主义的体现，也是他的宗教沉思的必然结果。无论在什么时候李斯特都是个乐观主义者，与其他浪漫主义作曲家相比，这一点上他是倾向于古典精神的。

第二交响诗《塔索》，是李斯特在 1849 年完成的；8 月 28 日，它在歌德百年诞辰的盛大纪念会上首演。李斯特本人十分重视这部作品，他写了一篇很长的序文，帮助听者理解他的意图：

“这位失意诗人的坎坷命运，分别被前一世纪的德国和英国两大诗人歌德、拜伦撰写成诗。歌德所看到的，是塔索生涯中光彩灿烂的一面；而拜伦则以为诗人受到艰难苦恨所扰，因而丧失了高阶级和高贵出身所占的优势。1849年当我们受托为歌德的戏剧作序曲时，无可否认的，拜伦那种藉咒文呼出伟大诗人亡灵的虔敬同情心，对我们处理这个问题具有决定性的影响。不过，拜伦虽然为我们叙述了塔索在监牢里的呻吟，但他在《哀诉》中如此崇高而雄辩地表达出深切的痛苦时，却没有涉及已经期待着这位《被解放的普罗米修斯》的作者——富于骑士气概的塔索的胜利。这胜利来得为时虽晚，却非常公正。我们想甚至连作品的标题都应该指明这一点，我们想竭力系统阐述这位生前遭受不幸而死后他的光彩却使他的仇人颤抖的天才的这种鲜明的对照。塔索在费拉拉宫廷恋爱和受苦；他在罗马得以雪耻；他的光荣一直为威尼斯民歌所传颂。这三点同他那不朽的荣名是密不可分的。如果用音乐来表现这些，我们首先要乞灵于这位英雄的伟大亡魂，好像他至今仍出没于威尼斯海域似的；其次，我们再来看看塔索在写出他的杰作的费拉拉宫廷中出席节宴时那副傲然和忧伤的形貌；最后，我们再跟踪到罗马这座不朽的城市，即为塔索戴上光荣桂冠并尊他为殉道者和诗人的城市去。”①

又是从苦难中获得升华，又是天才战胜世俗，不管从什么题材中，李斯特总是会拎出这根主线来大大发挥一番。同时，塔索的命运也是让李斯特格外动心的：这位意大利文艺复兴时期的诗人，因为爱上了费拉拉公爵（他的主人）的妹妹而倍受磨难。他那些狂热的爱情诗和叙述了第一次十字军东征故事的诗《解放了的耶路撒冷》，一方面以古典作品为楷模，另一方面又大胆地穿插着抒情的幻想，被保守者指责为大逆不道，甚至把他看作是精神病患者。

① 引自杨民望：《世界名曲欣赏》。

1579年他被关进精神病院，在监禁中度过了七年光阴。然而，他仍然不屈不挠地进行写作，完成了许多关于哲学与道德的对话体、书信体著作。1586年他逃出医院（也有说是得到释放），开始了悲惨的流浪生活。同时，他继续写诗和作文，写了一部悲剧剧本（《托里斯蒙多王》），并且整理过去的作品加以出版。罗马教皇克雷蒙斯八世十分欣赏塔索的才华，就在他打算召他去罗马，赠与他荣誉诗人的桂冠时，他突然去世了。

塔索的思想中有两个时时发生冲突的因素：享乐主义和禁欲主义。他无法融合这两者，时时陷入自责之中，因此他总是阴郁、绝望。事实上，他的确有一些精神病症状，但人们在文学作品中往往不承认这一点，而愿意把他写成一个受迫害的天才，一个与世俗格格不入的精神上的英雄人物。实际上，这是所有文人、艺术家或多或少都会有的一种感受，不论他们是成功者还是失败者。

李斯特当时的处境在某种程度上与塔索的命运很相像。他的创作遭到不少批评，人们指责他放弃了优秀的交响乐写作传统，搞起了所谓"新音乐"。而他的爱情，他的生活方式，以及他流浪者式的性格也是让世人不能容忍的。

说到新音乐，这是指十九世纪下半叶开始发展起来的"标题音乐"（这里暂且不谈瓦格纳在歌剧体裁上的种种大胆改革）。词典上的定义是"讲述故事、表现文学概念或描绘画面、场景的器乐作品。"① "李斯特的交响诗在形式上和表情上同题材内容紧密相关，他认为最好加上标题或序言，'以防止听众错误地理解诗意的内容。'他认为音的诗人（李斯特以此称呼标题音乐作曲家）和'单纯的音乐家'之间的区别在于：前者'表现作曲家心灵的印象和经历，为了把它们传达给听众；而后者则按照一些规定的法则调度、聚合和连接一个个的音，游戏般地克服困难，力求取得新颖、大胆、错综

① 摘自《牛津简明音乐词典》"标题音乐"词条，人民音乐出版社版。

复杂、不同凡响的组合'(引自《论柏辽兹及其哈罗尔德交响曲》一文)。"①

如果我们把"标题音乐"的含义扩大化,应该说,从很早的时候,中世纪、文艺复兴时期,就有标题音乐存在了。但那时的作品大多并不把标题中的内容作为制约作品结构的出发点,它们只是一种附加因素,听者可以完全不去理睬标题,而把音乐当作纯音响的作品来欣赏。有时候,作曲家会稍稍地表现一种特别的情趣,让音乐与标题多少有些联系,比如巴赫的古钢琴随想曲《送别亲爱的哥哥》,他用慢板的咏叹调来表示"亲友们劝说亲爱的哥哥留在家乡",用行板和赋格风格来写"在异乡可能遇到的各种意外",用极慢板来描绘"亲友们的惋惜与悲叹",用从容的咏叹调来表示"劝说无效,只得纷纷告别、送行"的场面,最后两段则是模仿马车出发时号角声的赋格曲。不过,假如你事前并不知道巴赫列在乐谱上的种种小标题,这些音乐段落本身仍然是符合规范的小曲,它们的结构完全是自在的,并不依据标题上表明的种种场景。

贝多芬比巴赫走得稍远些。他的第六交响曲"田园"有超出常规的五个乐章,而且有几章的小标题直接影响到了音乐的写法,比如第二乐章"溪畔小景"中的木管乐器模仿的鸟鸣,第四乐章"暴风雨"中雷鸣电闪、狂风怒吼般的音响等等。

走得最远的是柏辽兹。他的《幻想交响曲》完全是一部"音乐小说"了。初遇心上人的狂乱,单相思的苦闷,因绝望而杀人又被判死刑的恐怖,地狱中群魔乱舞的场面,无一不被详细、生动地描绘出来。这使得传统的保卫者们不能忍受了,它们指责柏辽兹背离了音乐的美学原则,限制了人们的音乐想象力,把自己头脑里固有的东西强加给听者。

李斯特的交响诗一问世,人们便把他与柏辽兹归为一类,不分

---

① 摘自《外国音乐辞典》"标题音乐"词条,上海音乐出版社版。

青红皂白地一通批评。李斯特不是个等闲之辈，他专门写了一篇文章，为好朋友柏辽兹的创新叫好，同时也阐述了自己关于“标题音乐”的观点。这篇题目为《论柏辽兹及其哈罗尔德交响曲》的论文，初稿写于 1850 年，原打算在法国发表，因柏辽兹当时在本国还没有在德国等地的影响大，便于 1855 年发表在莱比锡由舒曼创办的《新音乐报》上。

在这篇文章中，李斯特引用了评论家费蒂斯[①] 的一段话，对保守派作了犀利的批评：

“……一切音乐上的变革都会引起人们的兴趣和兴奋；同时，对那些只承认习惯形式的人，也会引起他们的埋怨；而最后，还有不少人会发出绝望的哀号：音乐要死亡了！——不管怎样，这只说明音乐具有了新的形式。”[②]

李斯特列举了音乐史上两位名人的“预言”：马尔切洛[③] 在 1704 年说“(音乐)语言趋向衰败”；拉莫[④] 则在 1760 年哀叹道“音乐永远死亡了”。假如每一个在今天又说起这种话的人，知道早在数百年前就有了这种“预言”，会不会脸红呢？

贝多芬在十九世纪下半叶已不再引起争论，可是在他活着的时候，也曾有人说他的音乐有一些是“不能理解和怪异的”。李斯特写道：

“不能理解和怪异——这就是每个音乐天才由于被人忌妒而引起的、应得的不幸。可是这两种品质并不是孤立存在的，它们和真正的发明创造的才能密切不可分割。……发明和革新超出了常轨，因此有许多人就觉得怪异。因此在这里也就会发生一些困难，即有时我们必须断定这种怪异性究竟是精神贫乏空虚的掩饰呢，

---

① 弗蒂斯(1784—1871)，比利时评论家、历史学家、作曲家、管风琴家。
② 摘自《李斯特论柏辽兹与舒曼》。
③ 马尔切洛(1686—1739)，意大利作曲家。
④ 拉莫(1683—1764)，法国作曲家、音乐理论家、古钢琴和管风琴演奏家。

还是新的世界观所必然产生的新形式？要解决这个问题就必须有深邃的、细致的智慧，而且只有在未来才能证实他们的判断的准确性。

时间往往会给那些不能理解的东西改换名称的。如果未来承认了它天才的必然性，未来就会把它叫做'独创性'，人们就会突然对它称赞颂扬起来，就像以前群起而攻之的盛况一样。"①

提到标题音乐，李斯特在列举了巴赫、贝多芬以及同时代人门德尔松的音乐会序曲、舒曼的钢琴作品之后，他强调说，音乐是人的情感的表露，或者干脆说，音乐就是情感本身，不管它是不是有标题。所谓标题，"只是出于诗意所需，做为整体的不可分割的一部分，做为理解整体所不可缺少的东西。""标题是作曲家写在纯器乐曲前面的一段通俗易懂的话，作曲家这样做是为了防止听音乐的人任意解释自己的曲子，事前指出全曲的诗意，指出其中最主要的东西。""力图描写出自己心中蕴藏已久的形象和自己内心活动的交响乐诗人，他为何不能通过标题而得到人们完全的理解呢？"②

李斯特勇敢地告诉人们：

"在音乐领域中，天才的特点在于，他是用别人未曾用过的素材，用新的、不同于过去的方式在丰富自己的艺术。可以说，在音乐史中，一步跨到未来的天才比在任何其它艺术史中都更为多见。……不管人们怎样背向着这些卓越的天才，不管嫉妒他们的人如何中伤，朋友们如何讥笑，学生们如何背弃，愚昧无知者如何奚落、指责，也不管他们过着怎样痛苦而窘迫的生活——他们在临终时，毕竟是给后人留下了自己劳力的成果，留下了能够产生巨大影响的宝贵遗产。"③

交响诗《塔索》的主要音乐素材是一首威尼斯船歌。1837年，

① 摘自《李斯特论柏辽兹与舒曼》。
②③ 同上。

李斯特在威尼斯漫游的时候，听到驾着贡多拉小船的船夫唱起塔索的诗《解放的耶路撒冷》的开头诗句，大受感动，他写道：

“这首歌曾经给我极其深刻的印象，其动机本身就像一个单调无奈的终止式。但是那些小舟的船夫们把某些音特别拉长，形成了一种独特的色彩。这种充满了悲愁的长音，在远处听来，就好像细长的光线反映在水面上一样，令人目眩神迷。……威尼斯民歌的旋律是永恒的悲歌，也是充满了强烈的苦恼的乐曲，只要能引用它，大概就可以完全把握塔索的精神精髓了。”①

不过，李斯特不是个悲观主义者，他是一定要在苦难中找到升华和胜利的光辉的。音乐的后半部分即描绘了塔索的胜利，因此这部作品的全称是《塔索：悲叹与胜利》。

乐曲开始于弦乐队沉重的慨叹，它立即把听者带到了遥远年代压抑和暗淡的气氛之中，木管的叹息更让人感到孤独无助。渐渐地，这叹息的音调变作了愤怒的呼号和抗争，它暴风雨般地倾泻着，达到了短暂的高潮。当音乐从高潮点上迅速地降到低点时，那条贡多拉船夫曲的旋律便由单簧管吟唱出来了。竖琴和圆号温柔地为它伴奏，就像威尼斯河水的微波和倒映在水面上的古老城堡的暗影。李斯特让弦乐组以更加动人的拉奏重复了这条旋律之后，音乐渐渐变得明朗起来，骄傲的铜管仿佛是在歌颂爱情，回忆青春时代的快乐。突然，引子阴暗沉重的音响就像是恶运的预告一般地出现了，但它很快又被一段宫廷舞曲风格的旋律抹去，无忧无虑、明快优雅的气氛使人联想到李斯特在序文中写到的情景：塔索在费拉拉的宫廷中出席节日的宴会。也许他的情人在向他递送秋波，也许他正挽着她的腰肢，在轻挪舞步，倾诉爱慕之情。描写爱情的温柔，是李斯特最擅长的，他的确写得迷人至极。毫无准备地，悲剧降临了，音乐的情绪急转直下，场景从宫廷的宴会上一下子转到了

① 摘自台湾大陆书店《名曲解说全集》。

阴暗的监牢里。

李斯特将笔锋停在了悲叹上之后，随即开始描绘塔索的胜利。辉煌的快板令人精神为之一振，那首贡多拉船歌变成了坚定有力、活跃欢腾的旋律，最后，乐队奏起凯歌。李斯特在这里幻想地描绘了人们为塔索戴上桂冠的光荣时刻，他让全世界都为真理和天才的胜利而欢呼。

《塔索》的结构与《山间所闻》、《前奏曲》、《英雄的葬礼》等作品一样，是单乐章的"交响诗"，这是李斯特的首创。古典交响曲的模式，即"快板——慢板——小快板——快板"这四个乐章的布局，在李斯特看来，虽然是完美的典范，但在新的时期中它已经不再适用，它对自己所要表达的内容已经是一种束缚，所以他一开始接触管弦乐的创作便勇敢地打破了古典模式，坚持要为自己的情感找到新的载体。在《论柏辽兹及其哈罗尔德交响曲》这篇文章中，他阐述了自己关于音乐形式的观点：

"艺术家比爱好者更加要求'容器'——换言之，即形式——具有丰富的感情内容。只有在这个'容器'充满了感情内容时，它对于艺术家来说才是有意义的。我们确信，无论艺术家或是评论家——一个在创作中，一个在批评中——如果只是寻求巧妙的布局、新奇的织体和复杂的结构，只追求数学计算般的万花筒式的变化和相互间的衔接，那么，就会使音乐变成僵死的文字，这样做的人就如同那些在印度和波斯诗歌的芳香花圃中唯独对语言和语法感兴趣的人一样，他们只知道赞叹文字的华美和诗的结构的严谨，而无视诗的涵意，诗中丰富的思想和形象以及诗篇前后的呼应，更不用说诗中所歌颂的对象和它们的历史内容了。"[①]

李斯特的"交响诗"形式正是从情感，也就是内容的需要出发而创立的。它的结构没有一定的规范，而是以内容的独特性来决定

① 引自《李斯特论柏辽兹与舒曼》。

的，因此十分自由、灵活。匈牙利籍的美国当代音乐评论家保罗·亨利·朗格形容得极其生动：

“这两位新式管弦乐的倡导者（指柏辽兹与李斯特——本书作者注）开始了反对交响乐的骨架的行动，其中一人是攻击它，和它在一起扭斗；另外一人则接受了它蕴含的意念，结果创造出了一个全新的品种。”①

柏辽兹的《幻想交响曲》将乐章数目从古典模式的四个扩展到五个，还加上了大段的文字说明，使作品就像一部小说一样情节化；交响曲《哈罗尔德在意大利》的四个乐章描绘了游历者的种种遭遇和生活风俗场景，哈罗尔德带领欣赏者去观赏民间歌舞、聆听香客的祷歌、山民的小夜曲和强盗的饮酒歌；戏剧交响曲《罗密欧与朱丽叶》则是七个乐章的带有独唱、合唱和朗诵的大作，包括了几乎整部戏剧的情节。

李斯特不需要如此庞大的结构，因为他不想用音乐讲故事，他只是想表达自己的情感、他对人物和历史故事的内心观照，所以单个乐章紧凑而有机地发展就够了。他非常英明的一个做法，是在内容丰富、篇幅长大的作品中，安排一条内在的“链条”，它可以在无论走得多远的发展中，始终保持作品的统一感。这“链条”就是“主导动机”——富有特征的素材。李斯特从主导动机出发，让它伸展、变形，改变性格，最终，就仿佛一颗种子的发芽生长一样，构成宏伟的参天大树。人们在欣赏他那些富于戏剧性起伏的交响诗时，会不知不觉地跟随着主导动机的成长，触摸到作曲家的情感走向，而不至于迷失在华丽的音响之中。就算是一个外行，他也会因为主导动机的多次出现而对作品留下深刻印象。

交响诗，这种不同于传统结构的新体裁出现了。李斯特的创造成为后人可遵循可利用的又一种“古典原则”，这是他在音乐发展

---

① 摘自保罗·亨利·朗格：《十九世纪音乐文化史》。

史上极其重要的贡献。

《山间所闻》中有四个“主导动机”,《塔索》浓缩为一个,而更精彩的主导动机与主题变形范例,则是第三首交响诗《前奏曲》。

这部作品是李斯特十三部交响诗中最常被演奏的一部。1844年,他曾根据奥特朗[①]的诗作《四元素》(狂风、波浪、星辰、大地)创作了四首男声合唱曲;1848年他为这一组合唱曲写了管弦乐前奏曲,后来又将其改编为一部独立的交响诗,并且在作品扉页上引用了诗人拉马丁的一首诗,这是他的《诗与宗教的和谐》中的一节:

“我们的一生,不就是由死神敲出头一个庄严音符的无名之歌的一系列前奏吗?爱情是每一颗心最向往的曙光,暴风雨猛烈的冲击驱散了青春的幻想,它那致命的雷电毁灭了神圣的祭坛,可是,最初感到的愉悦与欢乐、不受到暴风雨的干扰的那种命运在哪里呢?有没有这样一颗遭受过残酷折磨的心灵,当暴风雨一过去,而它却不从田园生活的宁静中去寻找抚慰呢?然而,看来人们很少会长久安于昔日投入大自然怀抱时所获得的那种温柔与平静;一旦号角长鸣,他便急速奔向召唤着他的危险岗位,以便在战斗中完全恢复自信,并充分发挥他的力量。”[②]

李斯特无意中和今天的欣赏者开了一个玩笑:几乎所有的人都试图像从雨果和拜伦的诗中寻找对李斯特交响诗理解的钥匙那样,从拉马丁的诗中去追踪每一个音符的意义。大家都信任标题“前奏曲”所揭示的意义——短暂但却丰富的人生。从一开始深深的疑问音调开始,我们会依次听到庄严的宣告,甜美的爱情颂歌,激烈的暴风雨和勇敢的搏斗,纯净清新的田园牧歌,以及充满自豪与坚定信念的凯旋进行曲。我们会听到李斯特对“人生”这首前奏曲的阐示:虽然短暂,但是应该把它演奏得美丽,演奏得从容不迫。

---

① 奥特朗,年代不详,法国诗人。

② 引自杨民望:《世界名曲欣赏》。

然而这一切都是我们的臆想：李斯特并没有写这些，他最初的手稿只是四首合唱的前奏！

没必要去埋怨李斯特。他选择题头诗的时候，是试图与他的音乐有一种吻合的。况且我们的一系列生动的想象，正说明李斯特“标题音乐”的特征：它在音乐上是完美的，是自律的，是不依赖于任何外力的。表达情感，是李斯特一切作品的最根本的目的，他曾说过：

“感情在音乐中独立存在，放射光芒，既不凭借‘比喻’的外壳，也不依靠情节和思想的媒介。在这里感情已不再是泉源、起因、动力或起指导和鼓舞作用的基本原则，而是不通过任何媒介的坦率无间的、极其完整的倾诉！”[①]

不论李斯特从哪里获得创作的动力和灵感，落在他的谱子上的，只是音乐本身，而不是像有些追随者那样，把“交响诗”体裁变成了音乐小说或是音乐插图，如理查·斯特劳斯[②]。

《前奏曲》的内在逻辑相当令人钦佩。全曲情感变化丰富，发展起伏跌宕，为听众展开了广阔的视野，而这部作品的种子只是三个音的动机：“C—B—E”。它可以是柔和甘美的，可以是铿锵有力的，也可以是紧张不安或壮丽如颂歌的。它的变形和成长，充分展示了李斯特的想象力和创造力。从另一个角度来看，李斯特又借鉴了古典进行曲的原则：这部单乐章作品的曲式结构是自由的奏鸣曲式，同时又是浓缩了四个乐章的交响乐——第一部分（即呈示部）相当于快板第一乐章，第二部分（展开部的前半段）相当于谐谑曲乐章，第三部分（展开部的后半段）相当于抒情的慢板乐章，第四部分（再现部）则是终曲的写法。李斯特创造性地运用了传统的原则，因此他的交响诗是有着合理的基础的。

---

① 引自《李斯特论柏辽兹与舒曼》。

② 理查·斯特劳斯（1864—1949），德国作曲家。

作于1849年的《英雄的葬礼》是一部悲壮而高贵的作品，它凝聚着李斯特真挚的爱国之情，而且它的创作有着令人痛心的背景。1849年6月，匈牙利举行了反抗俄奥联军的起义。这是一次大规模的民族独立运动，先是国民议会宣布废除哈布斯堡王朝的统治，反而使得统治者变本加厉地镇压人民。他们请来了俄国沙皇联手攻打匈牙利的军队和人民武装，最后，以匈牙利的惨败而告终，许多勇士包括革命诗人裴多菲，被侵略者的枪弹打死在7月31日的塞盖斯瓦尔战役中。

李斯特始终关心着祖国的战况，每天报纸上的消息对他来说都是一下又一下沉重的打击。当他读到好友海涅的一首诗时，心跳都要停止了。诗人讽刺他在国难当头的时刻，竟然无动于衷地弄什么音乐：

李斯特来了，还是那么高雅，
他丝毫也不觉得害怕，
原来在匈牙利的战场上，
俄罗斯或克罗地亚的武器都未曾伤害他。

自由变成了残壁砾瓦，
匈牙利到处都是血洼，
可弗朗茨还是那么健壮，
马车也没有被炸。

弗朗茨还活着，
他将挨到年过花甲，
那时再向子孙讲述当年经历：
在这里动过刀剑，在那里洗过军马。

只要我听到你的名字，匈牙利！

我的德国上衣就会炸裂，
因为大海在我胸中翻腾，
军号催我重上战马！①

海涅的气愤情有可原。从1835年起，他的作品就被联邦议会宣布在德国全面禁止，他本人也被官方严密监视。1848年他已全身瘫痪，双目几近失明。此时的他对人生和人类前景悲观到了极点。对于健康人，他有一种本能的忌妒，而对于“玩”艺术的人，更是愤懑不已。

但李斯特真的被海涅伤害了，因为这首诗言中了他的要害。为匈牙利祖国，他能做些什么？常常有人指责他不爱国，可是在他的心里，祖国的分量比什么都重。在与玛丽·达古特彻底决裂以后，他曾为了三个孩子的国籍，给拉梅内神父写信说：

“孩子们应该属于他们父亲的国籍。不管人们愿意不愿意，他们都是匈牙利人。他们应该遵守匈牙利法律的约束。我唯一可做的是通过匈牙利总督请求皇帝兼国王陛下使他们完全合法化。”②

在他的另一封给朋友的信中，他写道：

“在所有活着的艺术家当中，唯有我能够为自己的祖国感到骄傲。其他人总是在国内的吝啬公众的浅水里艰难地挣扎，而我却能够在一个伟大民族的公海上自由地扬帆遨游。北斗星告诉我：我的祖国匈牙利会有一天为我感到骄傲！”③

想到倒下去的裴多菲和无数战死的同胞，李斯特胸中就像压着沉沉的墓石。他推开眼前正在创作的东西，开始把沉重的葬礼脚步声写进谱纸。这就是交响诗《英雄的葬礼》。

如果说《前奏曲》描写了英雄的生，那么这首新的交响诗则描写了英雄的死。李斯特曾目睹了众多英雄的死，他深深理解这死实

---

① 摘自山道尔：《李斯特传》。

②③ 同上。

际上成就了英雄们的永生，这死将在人民的心中埋下种子，将在新的一代人中培育出新的英雄。

小军鼓从弱到强的滚奏，引出了铜管悲壮的呼号。这是死寂的原野在哭泣，为无数倒在它身上的勇士。弦乐在中低音区奏出沉重的旋律，有如天上浓重的阴云。凄风冷雨中，老人、妇女和孩子在寻找他们的亲人，用他们颤抖的手合上勇士们仰望天空的双眼。他们没有眼泪，唯有深深的仇恨。

远处传来教堂的钟声。

送葬的队伍行进在广袤的土地上。沾着鲜血的荒草倒伏着，诉说着。钟声越来越响，与沉重的脚步声混杂在一起，它显得那么明亮。再一次地，它引出了铜管的呼号，它变成了高亢而嘹亮的召唤，震动着每一个人的心，也震撼了匈牙利的大地。

行进在继续。当长长的队伍渐渐消失在地平线的那一边时，只能听到小军鼓遥远的滚奏了。

一条温暖的旋律从乐队中升起，这是深沉而美丽的泪，是发自心底的爱，当它变成了崇高的赞颂时，音乐被残暴地打断。然而，这爱的旋律再一次顽强地从乐队中升起，它比先前更加柔和，更加动人，谁也没有理由不在这爱的面前脱帽！

音乐的节奏变得急促不安起来，一种力量在远处教堂钟声的提醒下，渐渐积聚，渐渐壮大，终于，嘹亮的铜管把人民召集到了战旗之下。死寂的田野上仍然是冷风呼啸，云层里的太阳仍然是惨淡无光，然而，与侵略者决一死战的信心已经下定。这是一支更加坚强的队伍，每一双仇恨的眼睛都犹如火焰怒射，每一副肩膀都犹如屹立的城墙。这就是匈牙利，永远也不会倒下去的匈牙利！

结束整部交响诗的，仍然是葬礼进行曲的迟重节奏。这是死亡的回声，是作曲家心中不尽的哀恸。他把同胞的鲜血深深地印在了每个听者的心上。

放下厚厚的一叠乐谱，李斯特长吁一口气。他觉得现在心情好

多了。然而，将这部凝聚着心血的作品搬上舞台，却是没有可能的。一个宫廷音乐家，怎么能演奏同情革命和反抗统治者的作品?！他只得把这份乐谱放进抽屉深处，珍藏起来(1854年他修改了这部交响诗，可是仍然没能演奏，直到1857年才被搬上了布雷斯劳音乐厅的舞台)。

《英雄的葬礼》采用了1830年李斯特的《革命交响乐》手稿中的某些素材。那一次巴黎的巷战给李斯特年轻的心留下了深深的印象，在写作时，无数激动人心的战争图景又涌现在眼前，为真理、为自由而斗争的英雄形象使他热血沸腾。他加强了乐队的打击乐部分，使用了四只定音鼓，此外还有军队的小鼓和大鼓、锣与钟，整个音响效果是“黑色的辉煌”。这部作品的配器部分与其它这一时期的几部乐队作品一样，是由拉夫[①]按照李斯特的要求搞的(后来李斯特在修订时又都作了重新编配)。拉夫很有才能，对李斯特的帮助也很大，他们的合作一直持续到1854年。分手的原因，是李斯特已经能够独自处理配器，对乐队的掌握不再有任何问题了。另一个原因据说是与拉夫的“狂妄”有关，他对许多人说，李斯特的配器是他个人的独创性的成果(实际上，他只不过是一个优秀的复制者罢了)，这使卡罗琳·维特根斯坦产生了警惕，她敦促李斯特辞掉了这个协作者。

在拉夫之前，李斯特还曾与作曲家康拉迪[②]有过一段合作。康拉迪技术纯熟，但缺乏生动的想象力，因此当拉夫来到魏玛以后，李斯特就停止了与康拉迪的合作，而且后来他改掉了几乎所有的康拉迪的配器。

德国哲学家、神学家赫尔德，是李斯特崇敬的伟人之一。他具有超越时代的眼光，在十八世纪下半叶就已经预见到了德国哲学

---

① 拉夫(1822—1882)，瑞典作曲家。

② 康拉迪(1821—1873)，德国作曲家。

思想和文艺理论将出现一个蓬勃发展的新时期，他的一系列著作成为德国狂飙突进运动的思想基础。尤其使李斯特感兴趣的，是赫尔德对人类灵魂、人的天赋的深刻探究。1850 年，魏玛举行了隆重的赫尔德肖像揭幕仪式，还在剧院里上演了赫尔德的戏剧《被解放的普罗米修斯》。为了增强戏剧的抒情性，李斯特为它加上了一部独立的序曲和一首大合唱。后来，他把序曲扩展成了一部独立的交响诗，并且题上了一段序言：

“普罗米修斯的神话充满了神秘的色彩和朦胧晦涩的观念。然而，它在我们的感觉中，却是永远不朽的，同时，它又似乎充满了难以实现的希望。根据种种知识性的解释来判断，这个神话和我们的本能、痛苦，以及幸福的期望等，都有密切的关系。古代的几乎每一座雕塑，都会显示出与这个神话的内在关联。我们不必去费力探索，也无须采用什么新的手段来重新塑造这个古代的传说，而只要在音乐领域里，将神话以种种形态赋予灵魂即可。也就是说，我们的责任只在于完成能表现为追寻最高目标的大胆执着、坚毅、忍耐，表达我们赖以赎罪的创作力、活动力、苦痛的呐喊、鲜血泪痕，以及对救世主的信赖等的作品。

苦恼与净化！这个描写过于真实的寓言的根本概念，被束缚得太紧了，需要有像阵雨前的闪光雷声一样的东西来点缀它！而那孕育胜利的艰难百忍、卓绝毅力，便是形成此曲音乐风格的根本要素。”①

塔索——普罗米修斯——李斯特。难以实现的希望所引起的苦恼，知不可为而为之的心灵的自我净化，这是一以贯之的母题，也是英雄的必然命运。贝多芬的英雄是在人间，是在斗争中诞生的；李斯特的英雄却在历史、神话或艺术世界中，他们是和现实有着巨大距离的理想。这决定了他们作品中所表现出来的不同心理

① 引自大陆书店：《名曲解说全集》。

冲击力。

音乐以狂暴愤怒的情绪开始，它使人立即联想到被捆缚在海边岩石上的勇士普罗米修斯，他的身体在铁链下扭曲着，双眼迸射出不屈的光芒，直直地射向天庭。这个狂暴的音乐动机（向下进行的旋律）是全曲诸多素材的出发点，它是悲剧性的。紧接着，音乐变得深沉而庄严，这仿佛是普罗米修斯内心痛苦的写照，他倾诉着，为自己的无辜受罚感到伤心。众神以沉默回答他，天空仍是阴云笼罩，看不到一线光明。突然，音乐转向激烈的快板，狂暴的搏斗就像一浪又一浪的波涛，扑向普罗米修斯赤裸的身体，狂风呼啸，卷起砂石抽打着英雄的胸膛。他屹立着，以坚忍回报这惩罚。就在他即将被吞没的时刻，狂风巨浪戛然而止，温柔的旋律仿佛一线希望似地浮现，音乐的色彩从此时开始明亮起来。一条坚定有力的主题出现在乐队中，它以赋格曲的形式层层叠加，节奏铿锵果敢，犹如一首英雄进行曲，听者也许会在此时联想到贝多芬的音乐。普罗米修斯的形象愈发高大伟岸起来，巨浪再一次涌起，但已不再是对他的摧残，而是把他从岩石上托起。阴云散开了，阳光从天庭放射下来，温暖了普罗米修斯的身心。他的双眼已不再是愤怒的，而是充满了胜利的喜悦，他犹如一座巨大的雕像巍然耸立，永远鼓舞着受苦受难的人类。

李斯特无疑地属于“大家”，他的理想和性格决定了他的作品立点高，出大手笔。也许有些地方他写得太粗糙，太仓促，有些细微之处没能处理得精妙，但是这些小问题不足以影响他的非凡气概。他胸襟的宽广和豁达自有一种震撼人心的力量。从他对贝多芬的评论中，我们可以看出他的理想和追求：

“对于我们音乐家来说，贝多芬的作品如同指引以色列人穿越沙漠的烟柱和火柱：白天，烟柱为我们指路；夜间，火柱为我们照明；于是不论白天还是黑夜，我们都能前进。他的黑暗和光照都同样重要地为我们开拓了必须追随的道路。两者都是永恒的戒律，确

实可靠的启示。”[1]

李斯特音乐的风格，尤其是管弦乐作品中的气质，与他的英雄主义、理想主义精神有不可分割的联系。他选择的人物形象大多是受尽磨难的、内心高贵的英雄。他并不把笔墨放在曲折的情节上，而是着力刻划他们的内心世界。他认为，写作的目的不应该是描写英雄的业绩，而应该表现主宰英雄心灵的激情。“英雄想些什么比英雄做了什么更为重要”。[2] 在这一点上他和同样喜欢写标题音乐的柏辽兹、理查·斯特劳斯是很不同的。

《马捷帕》也是一部歌颂英雄、充满了斗争精神的交响诗，1851年的初稿由拉夫配器，1854年李斯特在修订时重新作了配器。它的原形是一部“纯音乐”[3] 性质的钢琴曲，写于1826年，是一套钢琴练习曲中的一首。1837年他将这一组组练习曲进行修订后，冠以《大练习曲24首》的总标题在柏林出版；1851年再次进行修订，而且加上了小标题，其中的第四首便是《马捷帕》，不过这首钢琴曲在1840年还曾单独出版过，那时它就有了这个名字，而且被题献给李斯特的好朋友、法国诗人雨果（雨果在1828年曾经发表了长诗《马捷帕》）。

从《马捷帕》的创作过程可以发现：它不是根据故事情节而写的“标题音乐”，而是由于其中的音乐性格特征在某种程度上与马捷帕的故事相吻合，李斯特将它靠拢到了文学内容上，这样一来，听的人就都去从故事情节、人物的遭遇上寻找理解的途径了。

马捷帕是生长在波兰宫中的哥萨克人。在传说中，他因为与一宫女相爱而受到严厉惩罚——绑在一匹野马背上，逐出宫廷。野马在荒原上狂奔，马捷帕几乎丧失性命。受尽磨难的他被哥萨克人营

---

① 摘自萨姆·摩根斯坦：《作曲家论音乐》。

② 摘自《李斯特论柏辽兹与舒曼》。

③ 此术语通常与标题音乐相对而言，指与音乐本身以外的任何事物无明确联系的音乐。

救下来，后来他成为乌克兰哥萨克人的首领，屡建战功。李斯特的钢琴曲写得十分激烈，技术上也相当艰难。一开始是一连串强有力的和弦，然后就是如奔马一般的快速音阶。主题充满激情地出现，而且李斯特在这里搞了一个演奏技术的发明：两手在远距离的跨度上以和弦方式奏主旋律，伴奏音型则需迅速地把手跳到中音区上，作快速的三度平行交替。听上去这里像是三只手的效果，在谱子上也采用了三行的格式。这种高难动作是李斯特为练习曲专门设计的，同时也给音乐带来了激愤的情绪。中段稍稍平和了一些，节奏也拉宽了，听上去仿佛是一首英雄豪情的歌。结束全曲的仍然是狂奔的音型，壮烈而华丽。

李斯特肯定是因为钢琴曲中的演奏法带有奋争与奔腾的特征，才决定把它称作“马捷帕”的。1851 年，他在最后修订这套练习曲时，又把《马捷帕》带到了管弦乐天地中。这一次他加强了音乐的形象化，并且增加了戏剧性对比，使原来的钢琴曲在规模上几乎扩展了一倍。

交响诗的一开始仍然是奔腾的音型，由弦乐队粗犷地奏出，这立即使人联想到被放逐的马捷帕，在狂奔的马背上穿越于荒野和暴风雨的情景。主题是由铜管庄严地奏出的，它是富于男子气概的、有棱有角的旋律，表现出了坚定不屈的性格。这条旋律就是原来钢琴曲的主题，它被多次重复，达到了高潮。接着是一个较为细腻抒情的段落，它仿佛是爱情与理想的闪光，在拼死的奋争中它显得十分迷人。但很快音乐又回到了激烈的气氛之中，不幸的命运再次迫使他看到现实的残酷。英雄性的主题坚定地奏响，表现出马捷帕的尊严和信念。

全曲的中段出现在定音鼓之后令人窒息的停顿中。这里的音响十分孤寂，单调，却又笼罩着一种紧张感，不由得使人对马捷帕的处境产生深深的同情。这个中段相当短，它实际上起到了情绪转折的作用。接下来的第三大段再一次把音乐推向了英雄性的高潮。

远处传来小号嘹亮的声音，仿佛是一支军队向马捷帕走来，他获救了。李斯特采用了一条斯拉夫民间风格的旋律作为胜利的主题，整个第三部分就是一首乐观的进行曲，它象征着受尽磨难的马捷帕终于创立了英雄的伟业，实现了自己的理想。

由于李斯特只是将钢琴原曲加以扩展，所以他没有在这部交响诗中采用"主题变形"手法，中段和第三段的素材是全新的。他甚至在第三段开始的地方标明"该段音乐可以单独演奏"。可见他的写作手法是很灵活的，并没有被自己创造出来的新形式捆住手脚。

既然谈到了《马捷帕》的原版，我们就再来看看 1851 年出版的《超级练习曲》集子中的另外 11 首小曲。从技术上来看，李斯特对这些早年的作品作了简化，而从音乐形象上来看，它们变得更加有趣了——小标题取得也很有趣，给人以美妙的联想。比如第三曲《风景》，是一首田园风格的诗意盎然的小曲；第五曲《鬼火》是由半音阶的轻巧闪烁构成的，它听上去充满了灵感，仿佛是火光在跳动一般。第六首叫做《幻影》，是一首缓慢庄重的自由变奏曲；第七首《英雄》是充满豪情的进行曲，在一条朴素的旋律之上，加以华丽的快速音型，达到辉煌的高潮后，又回复到最初的单纯简洁主题之上。第八曲《狩猎》很激烈，充满活力。第九曲《回忆》起初是温情脉脉，后来则变成了激情荡漾。第十一曲是很受舒曼赞赏的《夜曲》，它的音响颇有一些肖邦"夜曲"的味道，十分迷人，但发展到后来则完全是李斯特式的激情了。第十二首名为《除雪》(即"扫雪车"之意)，有点费解。不过听者大可不必拘泥于这标题，何况它是后加上去的。这首小曲的旋律很流畅，伴奏音型却有一种迷茫闪烁的感觉，常有人把它联想为纷纷扬扬的雪片和冬日原野上的风。另外的四首除了《马捷帕》以外，李斯特似乎找不到恰当的标题了，所以就简单地叫做"前奏曲"、"甚快板"、"激动的快板"。

这套练习曲充分展示了李斯特在钢琴演奏上的高超技巧，他对自己的能力极限不断地进行挑战，在一次又一次的战胜中获得

快感。舒曼曾说:“这些乐曲必须听大师演奏——最好听李斯特本人弹奏才行。”[①] 的确是如此。乐谱上令人眼花缭乱的音符简直让人无从把握,即使是从技术上能够弹奏了,却常常会因紧张和忙乱而导致音乐韵味的丧失——它们深藏在复杂华丽的技巧之中。

(四) 新 音 乐

在魏玛逐渐成为德国乃至欧洲的“新音乐文化”中心的时候,一场沸沸扬扬的、有关音乐本质的争论也在李斯特以及他的志同道合者瓦格纳、柏辽兹身边展开了。哲学家、音乐评论家,还有音乐的创作者都投入了这场论战,一时间,欧洲乐坛煞是热闹。

音乐是什么?按照李斯特的看法,它就是人类的情感,“音乐是不假任何外力、直接沁人心脾的最纯的感情火焰;它是从口吸入的空气,它是生命的血管中流通的血液”[②]。他正是这样来写他的音乐的,他努力让音符成为他情感的状态。

实际上,李斯特的想法来源于贝多芬,或者说,浪漫主义对待音乐的态度来源于古典主义后期的启蒙运动。贝多芬是第一个意识到并在实践中这么做的人:他在创作中加进了自己的激情和个性,试图让音乐表达某种明确的思想和情感。他的“命运敲门”,他的英雄主义,他在大自然中感受到的欣喜与景仰,他对和平与欢乐的渴望,都使音乐的意义从单纯的“美好的声音”变成了一种载体——它是负载着人类情感与思想的一种艺术形式。

贝多芬的创举为浪漫主义者打开了一扇大门。十九世纪的人们使音乐变得更加文学化和绘画化了。一切激动人心的来自诗歌、戏剧、传奇或美术作品的题材,都可能变成音乐。

---

① 摘自《舒曼论音乐与音乐家》。

② 摘自《李斯特论柏辽兹与舒曼》。

柏辽兹用尽了一切音乐手段(还发明了前所未有的手段)来描述事件、场景;瓦格纳将戏剧甚至舞台上的视觉因素与音乐联姻,创造出一个完整的世界;李斯特则从标题中挖掘出情感因素,来表达人性最根本的特质。他们的做法在今天看来并没有什么令人惊异之处,可是在十九世纪,他们被认为是音乐的叛离者。

一位名叫爱德华·汉斯立克[①]的评论家是反对"新音乐"阵营的领袖,他在1854年发表的著作《论音乐的美》差不多就是一份音乐审美宣言。他认为音乐是美的自我生存的形式,音乐是乐音的运动形式,它是自律的。这种声音的艺术与思想、情感或者什么气氛没有任何关联。"被音乐所激动的感觉,只是音乐的一种间接的作用,只有我们的想象力才直接地受到影响。"[②]

汉斯立克的理论立即得到响应,保守派宣布:"新音乐"是反音乐的,是降低了音乐本身的意义的,他们宁肯听过去时代的"纯音乐",而不要听这些革新者们在音乐中"强加于人"的情感和形象。

让李斯特感到伤心的,是舒曼这样一位热情的、敏锐的音乐家也开始离开他们了。曾加入他的魏玛交响乐队并担任首席的小提琴天才约阿希姆,也在两年以后离开了魏玛,走到了对立的阵营中去。

汉斯立克是个相当厉害的人,他的文笔犀利,观点鲜明,他的那句简明的定义"音乐的内容就是乐音的运动形式",使得许多人以"古典音乐爱好者"的名义聚在了他的大旗下。他起初对柏辽兹、瓦格纳和李斯特的作品还能够客观评价,并且赞扬它们的优点,但是渐渐地,他感到不能容忍了,这一方面是因为他对"新音乐"倾向反感,另一方面也是由于平静的学术讨论渐渐演变成了整个音乐界的喧噪,再加上被评论者反响激烈,他被挤到了一个绝境中。他

① 爱德华·汉斯立克(1825—1904),奥地利评论家,音乐美学理论家。

② 摘自汉斯立克:《论音乐的美》,杨业治译,人民音乐出版社版。

后来在晚年的回忆录中写道：

“如果敌人没有无限制地夸大其词，达到了可笑的地步，使我们的脉搏激动起来，我和一些志趣相同的人大概会以比较温和的口气评论瓦格纳的。我们感觉到处于少数派的地位，这种感觉很容易使最正直的心灵也充满愤恨，并且使我们的言辞尖刻化了。我愿意承认，我有时可能发生过这样的事情。”[①]

在十八世纪五十年代，汉斯立克和他们的“敌人”们都是血气方刚的年龄，他们互相间的攻击在今天看来的确是过于偏激了。瓦格纳的大量反驳文章也引起了轰动性效应，不仅李斯特为之拍手欢呼，还有一大群追随者也在摇旗呐喊，以至于这场争论变成了一场大混战。

一位叫做约翰内斯・勃拉姆斯[②]的年轻音乐家也身不由己地被评论家们卷入了争论的漩涡中。他是汉斯立克推崇的当代音乐家，汉斯立克称他的音乐是“一片美的世界”，“由于他的坚强刚毅的性格，勃拉姆斯不会感动得忘却自己，他从来不会‘灰心丧气’”。

李斯特见过这位从汉堡来的年轻音乐家，他们一开始就不投缘。而舒曼对勃拉姆斯的评价甚高，他写了一篇专门的文章向人们推荐这个青年，说他“从襁褓中就是在艺术女神和英雄的守护下成长起来的”。“他的一切，甚至他的相貌都告诉我们，这是一位出类拔萃的人物。他坐在钢琴旁，向我们展示奇妙的意境，愈来愈深入地把我们引进了神奇的幻境。”“如果他把他的魔杖指向合唱队或管弦乐队，那么他借助于群众的力量，一定会在我们面前展示出精神世界的更神奇的奥秘。……桂冠和优胜的棕榈枝一定在等待他。我们谨对这位英勇的战士表示竭诚的欢迎。”[③]

舒曼与勃拉姆斯的心灵沟通，在于他们对古典音乐的共同的

① 汉斯立克：《我的生平》，摘自人民音乐出版社出版的《论音乐的美》附录二。

② 约翰内斯・勃拉姆斯（1833—1897），德国作曲家。

③ 摘自《舒曼论音乐与音乐家》。

崇敬。有人把勃拉姆斯比喻作“眼睛向着过去时代的人”，他在李斯特、柏辽兹醉心于标题音乐、表现浪漫主义激情的同时，仍然孜孜以求地在古典音乐的园地里培育他的花朵。

汉斯立克的古典主义趣味，使他立刻意识到了勃拉姆斯的意义。结果，勃拉姆斯被举到“反潮流”阵营的旗杆上去了，他被当作瓦格纳等人的对照，是一位反对新音乐倾向的英雄。有趣的是勃拉姆斯本人对这场争论并无兴趣，他一心一意地在音符里作他的学问，写他的交响曲。为了从他崇拜的贝多芬的巨大身影后面露出自己的头角，他需要时间去奋斗。

瓦格纳这几年流亡瑞士，他的作品上演几乎只能靠李斯特在魏玛的努力了，所以他有充分的时间写文章回击汉斯立克。他的评论文章多得不计其数，专著也相当多，1849 年的《艺术与革命》、1850—1851 年的《歌剧与戏剧》以及他在 1860 年写的《未来的音乐》，都是阐述他的“新音乐”观念的大作。

李斯特也是极擅长于写文章的人。从他的文字作品来看，他那种喜欢华丽、放纵自己在某一点上任意发挥的特征，和他在音乐里的表现是一致的。有时他的文章显得罗嗦、冗长，虽然有不少非常精彩的观点，但是真的需要耐心才能读到关键处。（有人认为，李斯特生活中两个最有光彩的女人——玛丽·达古特和卡罗琳·维特根斯坦——都在李斯特的论文中加进了自己的声音，她们热切地想要参与到这位天才人物的事业中去。有人把文章中浮华的笔法统统算到了这两个女人头上，不知道这是否公正。）从 1850 年起，李斯特写了不少评论和介绍瓦格纳歌剧的文章，此外他还评论过舒曼、柏辽兹、肖邦，其中有关肖邦的专著是一本倾注了激情的书，写于肖邦死后。

肖邦是在 1849 年 10 月 17 日在巴黎去世的。消息传到魏玛，李斯特简直不能相信这是真的。年仅 39 岁，多么令人惋惜！李斯特拿起笔来，开始描述他真心尊重、爱戴的音乐家。这本专著中包

括八篇题目不同但都洋溢着热烈赞扬的文章：《肖邦创作的总体性质》、《波洛涅滋舞曲》、《玛祖卡舞曲》、《肖邦的卓越技巧》、《肖邦的个性》、《肖邦的青年时代》、《列里亚》[①] 和《最后几年，最后几天》。他预言说：

"我们谈论的这位大音乐家，远在他死以前，痛苦就把他折磨坏了；无论他的一部分作品怎样受欢迎，我可以预言：二十五年或三十年以后，他的作品一定可以获得比现在更加深刻的评价。将来的音乐史学家们一定会给这位在音乐中表现出稀有的旋律天才的人，给在节奏领域里作出了奇迹般发明的人，给非常巧妙地和非常卓绝地扩大了和声织体[②] 的人以一定的地位（而且是不小的地位）；将来的音乐史家一定会公平地对待他的成绩：把他的成就看得比那些为管弦乐队所演奏的、为歌剧首席女演员所作的许多大型作品要重要得多。"[③]

对于肖邦始终把自己局限在钢琴天地里这件事，曾有一些人认为这是缺乏创造力之故，还有的人认为肖邦的音乐缺乏严谨的复调写作技巧，因而不够"高级"。李斯特在他的书中替朋友还击道：

"复调音乐的因素固然是音乐天才所用的、最惊人的、最强有力的、奇迹一般的、最富有表现力的、最辉煌的手段之一，但是归根结蒂，不过是许多具有表现力的手法之一，是许多艺术风格的形式之一而已。复调音乐的因素，只有当一个作者、一个时代、一个国家需要它来表现他们的情感的时候，它才是这位作者所固有的，它才是在这个时代、在这个国家内很普遍的因素。但是艺术家在创作中决不会追求为手段而使用手段，艺术家决不会为形式而重视形

---

① 列里亚是法国女作家、与肖邦同居长达八年的情人乔治·桑长诗中的女主人公，实际上是她自己形象的寄托。

② 可能"和声织体"应译为"和声结构"。

③ 摘自《李斯特论肖邦》。

式,——因此很显然:当这些手段对表现他的思想或感情是有益的和必需的时候,艺术家有权力根据自己的斟酌来采用这些形式和手段。如果他的天才的性质和他所选的题材的实质不需要这些形式,不需要这些手段,他就把它们扔在一旁,这正好像在不需要长笛、低音单簧管、大鼓或中音提琴的时候,就把它们扔在一旁是一样的。

证明一个艺术家是否是天才,当然不是看他是否使用了某些艺术效果。艺术家的天才表现在使他不自禁地歌唱的感情里;崇高是天才的尺度;天才最后用情感和形式的完全统一来表现自己,情感和形式的统一程度要彼此不能分开、互为表里,这一个就是另一个发出来的光。……

由于肖邦把自己的艺术只限于钢琴领域,所以他表现出了一个对伟大的作曲家来说是非常珍贵的特点。这种特点是在普通的作曲家身上绝少遇见的,那就是:他对于为自己注定要达到的最高技巧而采用的形式具有正确的估价。……如果是别人,具备有这样杰出的旋律与和声天才,一定经不起弦乐器的歌唱声、缠绵的长笛声、乐队的轰鸣声、响亮的号角声(这种号角声一向被我们认为是古代女神的唯一的报信者,她的突然来临正是我们所祈求的)的诱惑。不离开看起来好像还没有结果的活动领域,在这种领域里坚持用自己的天才和劳动,培育出许多初看起来好像需要在别的土壤上才能充分开花结果似的果实,那是更需要有多么深刻明确的信念啊!他的选择表现出他有多么深的直觉的洞察力啊!"①

十分有趣的是,李斯特这段文字写于他自己刚刚从钢琴天地挣扎出来,走向广阔的管弦乐领域的时期。他如何评价自己的这一转移呢?也许还是可以用他自己的话来说:"当这些手段对表现他的思想或感情是有益的和必需的时候,艺术家有权力根据自己的

① 摘自《李斯特论肖邦》。

斟酌来采用这些形式和手段。”

与肖邦相比，李斯特的性格是带有些狂妄意味的，他那种高度膨胀的激情终于使他从钢琴旁跳开了。他必须有更响亮的呐喊，更剧烈的动作，才能畅快淋漓。但是他并不因自己的偏好去评判他人，他只要看到一个创作者是真心地用心灵、用爱去写音符，无论是什么形式，他都是赞美的，因为他自己对音乐的态度就是如此。德彪西曾精辟地说过：

“我认为李斯特作品的不可否认的美，是出于他对音乐的一往情深的爱。”①

总有些人喜欢从另一角度去揣测他人的高尚举动。李斯特对肖邦的赞扬使他们感到不可思议，仿佛同行相轻倒是正常的似的。据说李斯特曾经因为在肖邦的寓所里与一位女子“行为不轨”，使肖邦大为光火，从此他们两人断绝了来往。李斯特十分希望能够原谅他的失礼，但是直到肖邦去世，他们的友谊也没有恢复。于是，他写了这本热情的书，以此来抹去心中的愧疚和遗憾。另一种猜测是李斯特感到孤独，他通过写这篇文章来证明肖邦在音乐美学大论争中是站在他一边的，是他的志同道合者。这些猜测都未免有些“小人之腹”了，任何一个人读了他的《论肖邦》，都不会有这种印象的。

（五）《死之舞》与《爱之梦》

虽然管弦乐队震撼人心的威力占据了李斯特的心，但是钢琴，这个忠实的伙伴仍然不能被他忘怀。在魏玛的日子里，他仍然写了一些钢琴作品，而且由于他思想上的转变，这些钢琴曲的风格比以往深刻得多了。

---

① 摘自德彪西：《克罗士先生》，人民音乐出版社版。

最引人注目的是^{b}E大调钢琴协奏曲和钢琴与乐队的《死之舞》。

《死之舞》的创作动机来源于1838年李斯特在意大利的比萨所看到的一幅教堂壁画《死神的胜利》，这是14世纪佛罗伦萨画派最著名的画家奥尔卡尼亚① 的作品。李斯特被这幅气势非凡的壁画深深地震撼了：面目狰狞的死神把一群盛装的青年男女踩在脚下，看着他们惊恐的样子洋洋得意。天使们赶来，把其中一部分死者带往天国，而另一些则被恶魔带到地狱的烈火之中，遭受永远的折磨。面对奥尔卡尼亚的杰作，李斯特耳畔响起了古老的圣咏《末日经》② 的威严旋律，同时，他也联想到了柏辽兹在《幻想交响曲》中用《末日经》来写的末乐章《妖魔夜宴的梦》。对死亡之力量的敬畏、对未知世界的想象以及对恶魔那种肆无忌惮的狂欢的欣赏，使李斯特萌发了描写这一境界的欲望。

初稿在1838年就写出来了，但是李斯特对它不够满意，他所想象的效果还没有达到，于是他把乐谱暂时放下，一直到定居魏玛以后才再一次取出来加以修改(后来在1853年和1859年又作了两次修订)。

钢琴在这里仍然是主角，但是管弦乐队尤其是铜管和打击乐的强大威力，使作品的整体音响显得更加辉煌了。全曲的结构并不复杂，它是建立在圣咏《末日经》上的一系列变奏。

“末日经”是天主教会的安魂弥撒上采用的圣咏，它的旋律威严而朴素，只有两个长度相等的乐句，作为变奏曲的主题是非常好的素材。李斯特把它的亮相搞得十分惊人：先是钢琴在低音区的沉重的和弦，它象征着死神那不可阻挡的脚步声步步逼近，在它之上，铜管响亮地吹出主旋律，这是死神威严的进行曲。突然，钢琴以

---

① 奥尔卡尼亚(约1308—1368)，意大利画家。

② 《末日经》，十三世纪初的圣咏，构成安魂弥撒的一部分。

一连串有些滑稽的快速音型打断了这死的行进，并以华彩风格片断地演奏“末日经”；同时，乐队以全奏在重音上给以加强。当乐队一起奏起“末日经”的时候，速度加快了，本来的两句旋律扩展为四句，达到一个小高潮之后，突然弱下来。变奏曲的第一部分（即全曲的序奏部分）到此结束。

接下来音乐变得稍稍柔和些了，钢琴从容地演奏这条旋律，木管随后加入进来，与钢琴交替着，变奏这个主题。行进的步伐渐渐地出现，它越来越有力，越来越快，直到变成了狂热的舞步。

突然，李斯特又一次撤掉了力量，一个长音拖下来，延续到下一个段落中。我们听到巴赫风格的赋格段，“末日经”的旋律在钢琴的各个声部相继模仿出现，它的情绪是安祥的、冥想的，音响也是和谐纯净的，仿佛这已不是可怕的死亡，而是令人神往的彼岸世界。钢琴在高音区奏出柔和的旋律，它被晶莹剔透的琶音包裹着，竟变成动人的歌唱。正在听者为之陶醉的时候，谐谑曲风格被引进来了，钢琴活泼地跳跃，和乐队作愉快的对话，渐渐地，它们融为一体，奏起欢快的舞曲。这段舞曲令人联想到民间的歌舞场面，“末日经”在这里竟带有了一种东欧民间色彩，朴素而明快。

钢琴的华彩段把人们带出民俗场景，独奏者在这里得以展示他乐器的丰富音色和复杂演技。铜管吹起的号角仿佛在提醒人们死神的威力，但是钢琴一味沉浸于嬉戏之中，它与弦乐细碎的音型交织在一起，就像无数的幽灵在舞蹈。终于，死神的步伐又响起来了，它狂笑着向世界宣布：它是不可逃避的，最终的胜利属于它。

从整部作品来看，李斯特虽然采用了“死亡”这个主题，但他几乎没有一点悲伤，也几乎没有一点对神秘世界的恐惧感，倒仿佛在兴高采烈地为死神唱赞美歌似的。他愉快地玩弄着“末日经”的旋律，用各种情绪、各种色彩来装饰它，竟然一共写了三十二个变奏，而始终妙趣横生，富于吸引力。

对于不可知世界、尤其是黑暗王国的兴趣，在十九世纪浪漫主

义艺术中是很常见的。人们以一种多少带点邪恶感的、玩世不恭的生活态度来反抗古典主义的理智。李斯特的性格中就包含有这种因素，一方面他追求高尚，向往纯真的境界，可是另一方面又有一种放荡不羁的狂妄的性质，截然不同的两极竟在他心中和平共处，真是令人惊讶。

玛丽·达古特夫人曾十分生动地描写了她第一次看到李斯特时的印象：

“惊人的高而瘦，脸色苍白，眼睛是海蓝色的，闪着敏锐的光，就像海上的波光……他走路时有点犹豫，仿佛不是用脚在地上行走，而是在滑行一般。迷惘的、不安宁的样子，使人觉得那是在黑暗中显现的幽灵。”①

美国钢琴家艾米·法伊，李斯特的女弟子的描绘则更有趣：

“他的嘴角向上微弯，笑起来的时候给人一种狡黠的、梅菲斯特般的印象，同时又有一种基督教徒似的优雅、安适的神态。他是充满了灵性的，可这灵性又有一半的时候带着讥讽的味道。他相当高，并且瘦……他使我想到古时候的巫师，好像只要被他的魔杖碰一下，我们就会立刻变个样子。”②

李斯特的性格是世人十分感兴趣的。当他演奏时，巨大的反差会在一瞬间改变音乐会的气氛。他可以非常朴素而率真地表现巴赫，而在下一首作品中，他又会以戏谑的、玩弄技巧的甚至带些杂耍的演奏让人目瞪口呆。这巨大的反差构成了他艺术上的丰富多采，也构成了他复杂的人生道路。人们怀疑他的信仰是否真诚，甚至把他的晚年形容成“穿着圣袍的梅菲斯特”。

有这样多重性格的人，自己又何尝不是苦恼万分！1837 年，他在打败了塔尔贝格之后，表面上他兴高采烈，可是在一封给朋友

---

① 摘自《新格罗夫音乐与音乐家辞典》。
② 同上。

的信中却写了一段极其沮丧的话：

“艺术家基本上是一个隐居者……尽管环境可以使他处于社交的中心，但在这些不和谐的喧闹中，他仅为自己的灵魂创造了一种什么也无法渗入其中的孤独。虚荣、野心、贪财、妒忌、爱本身、所有影响人类的激情，都停滞在他为其思想勾画出的魔圈之外……当整个世界正热情地为他的作品欢呼时，他依然只是半满足，半不满足，如果不是一个新的幻象使他的凝视从已完成的东西移到新的创作上去的话，他很可能会毁掉它。”①

在日记中，他痛苦地倾诉道：

“天上起着风暴。我的神经紧张之极……我感到一只鹰的利爪撕裂着我的胸膛；我口干舌燥。在我内心两股对抗势力正在搏斗：其中一股力量驱使我到无限苍穹的广漠中去，愈来愈高，超出了所有的太阳和整个的天空；另一股力量把我拽向最底层、最黑暗的宁静、死亡和湮灭的深渊。此时，我死死呆坐在我的座椅上，我的力量和我的脆弱都已耗尽，我不知我将成为什么……”②

“很少有人要像我一样必须操劳于自我纠正的令人厌烦的工作中。一位富有才华的人一次不无恰当地对我说：‘你实际上必须与三个不同的你自己打交道，他们各自互相矛盾——沙龙中的花花公子，炫技大师和富于思想的创造性艺术家。如果你设法与他们中的任何一位谈成交易，你就应为你自己的好运而祝贺了。’——好吧，让我们看吧，我们瞧吧！”③

结果怎样呢？丢弃了舞台生涯以后，李斯特的矛盾仍然不能得到解决，甚至迈入了教堂大门以后，他也还是个内心痛苦的人。爱他的人同情他的不幸，恨他的人则把他看成一辈子都在演戏骗人的魔鬼——这又加给他一层痛苦了！

---

① 摘自威尔金森：《李斯特传》。

②③ 同上。

1849年的另一部杰作是^{b}E大调第一钢琴协奏曲(由于出版时间早于1839年的A大调钢琴协奏曲而被排行为“第一”)。它的创作冲动也是出现于三十年代,但是直到定居魏玛才有机会坐下来认认真真地写作。当时,他对舒伯特的C大调钢琴幻想曲产生了浓厚的兴趣,舒伯特将四个乐章连为一体,并且采用了主题贯穿的手法,这是对传统曲式结构的一种突破和发展。李斯特看到这种新型结构的优点,便在自己的创作中借鉴了过来(两年以后他将舒伯特的这部钢琴曲改编成了钢琴与乐队作品,大大增强了原曲的气势)。他的降E大调钢琴协奏曲也是由庄严的快板、柔板、活泼的快板和生气勃勃勇敢果断的快板这四大部分组成,与舒伯特不同的是,他的结构更加紧密,气势更加贯通。古典的协奏曲模式是三个乐章的,没有谐谑曲段落,李斯特则在第三乐章中加进了这种因素,这也许是受到舒伯特的影响(这竟成了受人指摘的一个原因)。另外,十分引人注目的是他在乐队里加用了一只三角铁,并且使它很突出,结果1857年在维也纳演出后,遭到汉斯立克的讽刺,他称它为“三角铁协奏曲”。从今天看来,这部作品毫无疑问是钢琴协奏曲宝库中的精品,汉斯立克等人的观念实在是太过于保守了。

音乐开始于乐队强有力的主题。这是一个充满了英雄气概的主题,一开始就以夺人的声势撼人心扉。接着钢琴加入进来,它富于幻想性的音型将动力减缓,音乐从容地展开,它的明丽、自由把人带入开阔的大自然中。当乐队又一次响亮地奏起英雄的凯歌时,音乐达到了令人心潮澎湃的高潮。然而钢琴再次插入诗意盎然的吟咏,非常奇怪的是,完全不同的两种情绪并置着,竟然如此流畅贯通,浑然一体。

从钢琴的吟咏走开去,自然地引出第二大部分美丽动人的歌唱。这是一个浪漫至极的柔板乐章,仿佛即兴演奏一般自由。中段有一些色彩暗淡的瞬间,但总体情绪是明朗温柔的,给人以纯美的享受。三角铁清脆的敲击将抒情的歌唱带入华丽的谐谑曲段落。第

三大部分玲珑剔透，有如河水在浅浅的河床上嬉戏，浪花跳跃着，任水珠飞溅，在阳光下闪烁着光芒。突然，第一大部分开始的主题威严地、不容分说地加入了进来，它带来了一股强劲的力量，直接跨入到凯旋式的第四大部分。这是一首乐观的英雄赞歌，其中穿插着昂扬的呼唤和热烈的欢腾，最后在极为华丽辉煌的音响中结束全曲。

这部一气呵成的作品充分地表现出了李斯特的写作特点：以一种夺人的气势把听者裹挟于音响的洪流之中。另一方面，李斯特当然不会放过钢琴魅力的表现，但十分可贵的是他此时的钢琴技巧已完全融入音乐情绪之中了，这是情绪的需要，而不是以炫技为目的的卖弄。

在阿尔腾堡的时光显得很快。李斯特几乎时时刻刻都在忙，不是去乐队中排练新作，准备新的演出计划，便是埋头于谱纸构画新的音响天地。李斯特从来没有这么久地定居于一处，这使他在创作上沉入得多了，因而硕果累累。

每天晚餐后，是他和卡罗琳以及她的小女儿玛格尼共处的温馨时光，有时还有学生和知心朋友来谈天。他们围坐在钢琴旁，在烛光闪烁中或者读一些书，或者听李斯特随意地抚弄钢琴。卡罗琳是个极好的听众，她和玛丽·达古特不同，从不摆出娇媚迷人的姿态，极力使自己成为沙龙的中心。她是一位沉静的、头脑始终清明的女性，对李斯特作品的意见和建议，常常使李斯特心悦诚服。

卡罗琳已经往俄国宫廷写了许多次离婚报告，但是这些报告有如石沉大海一般杳无音讯。据说卡罗琳的丈夫迟迟不肯放她自由的原因，是由于卡罗琳那笔数量惊人的财产——她的丈夫只是空有头衔的贵族，离开了卡罗琳，他便会落到一贫如洗的地步。为了找到充足的理由，卡罗琳翻阅了许多法律文件，其中的一条成为她牢牢抓住的稻草，这便是“不自主的婚姻”——她在结婚时尚未成年，一切都是父母包办的。卡罗琳申诉她的理由，并且把分居多

年的事实也作为一条依据。她还依靠和沙皇的亲戚关系恳求帮助。然而仍然没有音讯。在俄国贵族眼中，卡罗琳是个伤风败俗的叛逆者。

李斯特对此倒不怎么在乎，他觉得眼下这种状况也没什么不好，没必要去为某种“名分”或社会上承认的传统方式去费神，至于卡罗琳的财产，他丝毫不关心。

在写作大型交响性作品的空档里，李斯特也还会去写他得心应手的钢琴小曲。1848—1850年的“三首音乐会练习曲”和六首《安慰》是非常精致的作品。前者虽称作练习曲，但李斯特把它们写得充满了诗情画意，而且在一次出版时曾冠以“诗情随想曲”的标题。第一首小曲名为“悲歌”，它开始于一个自由的引子，预示了主题——由短小的叹息式动机构成的旋律，全曲就是在这个主题上以各种各样的变奏组成的。情感的发展有很多起伏变化，但是显得十分统一连贯，有如一首长大的歌剧咏叹调，它展示了李斯特主题发展的多样性以及对整体气氛的把握能力。第二首小曲标以“轻巧的”术语。它的音响明亮，带有幻想性色彩，充分发挥了钢琴高音区迷人的透明度和右手的快速技巧，听上去仿佛是即兴演奏一般地自由随意。第三首“叹息”是这一组练习曲中最著名的，连续不断的分解琶音从头至尾保持着，有如湖上荡漾的涟漪，一条如歌的旋律在其之上由两手交替着奏出，虽然是断开的音，但却犹如歌唱一般柔美。随着调性与和声色彩的转移及音区的变换，音乐的情绪也在起伏变化，就像在云彩的阴影下湖水忽明忽暗，在风的吹拂下波浪时高时低。那条如歌的旋律被李斯特一会儿放在伴奏音型之下，一会儿又夹杂于其中，听上去很简单的效果，实际上对演奏者来说并不那么容易。

在《安慰》的六首小曲中，最常被演奏的是第三首。它与前述“叹息”很相像，也是朴素动人、犹如歌曲一般的小品，在纯净的琶音之上，有一条婉转的旋律。这种风格很容易使人联想到肖邦的

“夜曲”,它带有冥想的意味,而没有一丝躁动。李斯特的这一类作品向人们展示的是他性格上的另一个侧面:超凡脱俗的、对彼岸世界的神往,和对至真至美爱情的歌唱。

《爱之梦》,三首夜曲是李斯特用自己的歌曲改编而成的钢琴作品。第一首的歌词是德国诗人乌兰德的短诗《高贵的爱情》。音乐写得平静安祥,富于朴素的美感。第二首也是为乌兰德的诗而作,它描写了“神圣的死亡”,是对爱情的深深陶醉。第三首根据德国诗人弗莱利格拉特的诗《爱之梦》而作。原诗如下:

我的爱之梦,
必将永远留恋不逝,
虽然我们遥远地分离;
我的爱之梦,
必将永远留恋不逝,
虽然我深知它不会变成现实。

亲爱的,深夜黑漆而静悄,
我仍听到你奇妙的心跳,
感到你就像在我身旁,
直至清晨醒来,才不见你。

我的爱之梦,
充满深情的亲吻,
你把我拥抱在怀里,
每晚在柔和的月光下,
都是最完美的幸福,我沉醉在爱之梦中。

这首歌的三段歌词被李斯特处理为三个音乐段落,第一和第三段曲调相同,温柔平静,犹如美丽的幻境。中间一段则显得比较激动,由于采用了色彩性的转调手法,增强了情感起伏的力度。李

斯特把这首歌改编为钢琴曲之后，在谱子上题了诗人弗莱利格拉特的另一首诗《爱吧》：

爱吧，能爱多久就爱多久吧，
你守在墓前哀诉的时刻快要来到了。
你的心总得保持炽热，保持眷恋，
只要还有一颗心对你回报温暖。
只要有人对你披露真诚，你就得尽你所能，
教他时时快乐，没有片刻愁闷。
还愿你守口如瓶：严厉的言词容易伤人！
天啊——本来没有什么恶意——
却有人带泪分离。

改编以后的钢琴曲比歌曲更加自由了，感情的高潮也更加充分了。这一类抒情小品表现了李斯特性格中温柔多情的一面，这正是他使无数女性迷恋的原因之一。他的爱情通常是甜美的，如愿以偿的，而不像柴科夫斯基，总是幸福与痛苦相伴，希望与绝望交织。

五十年代初，李斯特作品的出版工作进行得非常顺利，其中包括许多旧作的修订版。一个令人注目的现象，是他去掉了原作中一些过于华丽艰深的技巧，而更加强调了音乐性。这与他脱离漩涡般的巡回演出生涯，沉浸到另一个更加深沉而宽广的创作天地中有直接的关联。

从四十年代开始的对宗教音乐的兴趣一直没有减弱。就在李斯特写作那些辉煌的交响性大作和充满了温柔甜蜜的爱情小品的同时，他也写了一些杰出的宗教合唱曲。假如把这些同一时期写的风格完全相反的作品放在一道欣赏，真是令人惊讶：几乎没有哪一位作曲家能达到他这样大的反差。也许是他写东西太容易了，或是这些体裁在他心里多少有些模式化了，因而他可以很快地完成它们。从这个角度来看，李斯特缺少那种对内心微妙情感的深究和捕捉，结果显得独特性不够，尽管他在形式上有重大突破。他是注重

整体效果的那一类创作者。

1853年6月1日，李斯特最忠实的也是最杰出的学生彪罗在布达佩斯首演了钢琴与乐队的《匈牙利民歌主题幻想曲》(它后来又改名为《匈牙利幻想曲》，实际上它是由钢琴独奏的《匈牙利狂想曲》第十四号改编而成的)。李斯特把它题献给了彪罗，这使年轻的钢琴家受宠若惊——他是那么崇拜和热爱李斯特！

彪罗在布达佩斯的演出非常受欢迎，匈牙利的乐队在埃凯尔的指挥下，表现得也很出色，他们配合默契，把李斯特写在谱纸上的意境全部表达出来了。因为这是一首具有十足的匈牙利吉卜赛人情调的作品，匈牙利人演奏起来，比魏玛的乐队更"地道"些。

常常有来自匈牙利的客人拜访阿尔腾堡，李斯特一律给以热情的款待，他为他们弹琴，和他们一起高唱匈牙利民歌，并且热烈地谈论国内的政治局势。在李斯特的文章《肖邦的个性》中曾谈到肖邦与同胞的关系，这些生动的情景正是他自己的生活写照：

"每一个从波兰来的人都是他的贵客。来人不管有没有介绍信，一律都受到像亲人一样的款待。……他为自己的亲爱的同胞举行宴会，即使在前一天他根本不知有其人。他为他们还债，借钱给他们。而且，可以看得出，作这一切使他感到幸福，当他用祖国的语言说话，置身于自己人中间，由于他们而进入到祖国的空气之中，似乎只要和他们靠在一起，就不断地呼吸到祖国的空气，这一切使他感到真正的快乐。"

同胞的来访使阿尔腾堡的日子变得生动有趣起来。玛丽·达古特的巴黎贵族优越感曾使李斯特不能更多地与同胞们交往，而卡罗琳则不同了，她自己的波兰血统使她有着和李斯特一样的感受，况且她还是个颇为激进的民主派，对于遭受外族统治的匈牙利人怀有深深的同情，为此李斯特从心底里感激她。

1853年10月，李斯特专程去瑞士的巴塞尔看望老朋友瓦格纳。他们真是志同道合：就在李斯特对交响曲宫殿进行大规模的

"改造"的同时，瓦格纳也正在向传统的歌剧形式发起"进攻"。他曾这样写道：

"……我要完全的离开现在的戏院和大众了。我要明确而永久地与现在决裂……只有经过一番革新，才能把我需要的艺术家和观众带给我……。我要向新的人们解释革新的意义。"①

此时的瓦格纳正在写他的巨作《尼伯龙根的指环》。这是一部由四个剧情相互有关的歌剧组成的"套歌剧"，讲述了众神争夺莱茵河中具有神力的黄金展开了殊死的斗争，最后导致神界毁灭的故事。瓦格纳在这部巨作中阐述了许许多多人生哲理，在音乐形式上则是全新的，是对传统歌剧的反叛。

三年以前(1850 年)瓦格纳的歌剧《罗恩格林》在魏玛由李斯特指挥上演，虽然它引起了年轻一代的浓厚兴趣，但是保守派，尤其是魏玛宫廷里的一些人始终抱着排斥态度，甚至以此来攻击李斯特，说他和瓦格纳败坏了人们的艺术趣味。李斯特的回答是——继续干下去。他还把《罗恩格林》中的几个片断改编成钢琴曲，希望以此来帮助人们理解瓦格纳的天才。这些改编曲出人意料地朴素，李斯特没像以往那样加上许多钢琴演奏的华丽装饰，而是忠实于原作地直接搬到了钢琴上，李斯特认为瓦格纳的原作已经足够完美了。

瓦格纳对于李斯特的创新也是同样赞赏和支持的。李斯特作于 1852—1853 年的 b 小调钢琴奏鸣曲，曾被瓦格纳称作是"超越了所有的概念，至美、至大、至善，深刻而又高贵"的作品。相反，音乐评论家汉斯立克却使用了极为尖刻的语言来批评李斯特：

"有史以来，就从未听过将如此支离破碎的要素狡猾而又大胆地连接在一起的乐曲，同时也从未体验到：有人竟对所有的音乐作如此混乱而又狂暴残忍的斗争，开始的时候我不禁为此愕然，接着

---

① 摘自约翰·瑟钦罗：《歌剧宗师瓦格纳传》，梁识梅译。

是惊愕得目瞪口呆，最后忍不住觉得滑稽可笑至极，这都是由它的细微得几乎无法听到的音和过分夸大的音而来。这位天才的蒸汽磨粉工厂就藏有如此恶劣的、让人像喘不过气来一样徒劳而终的作品。老实说对这样的作品批评或议论，是完全没有意义的。如果说有人听了它竟会以为是相当杰出的乐曲，这人一定是无可救药了。"①

让瓦格纳产生深深敬意、而在汉斯立克笔下竟糟糕到了这般地步的作品，究竟是什么样的呢?

首先，李斯特采用了纯音乐的名称："b 小调奏鸣曲"。这与他当时所热衷的"交响诗"、所感兴趣的音乐与文学相结合的"标题音乐"是一个很大的反差，这也正是汉斯立克所不能容忍的——假如李斯特称之为"某某狂想曲"，也许还不至于引起他这么激烈的反应，因为在汉斯立克的眼里，李斯特正是奏鸣曲这种高度完美的古典形式的破坏者。

为什么李斯特要使用这个曲名?他自己没有说过原因，但是可以猜想，李斯特是要证明他的音乐是有着完美的逻辑的——不管是有标题还是无标题，音乐本身的逻辑都是第一位的。他有能力结构一部大型作品，也能掌握古典原则的真谛，而并不像有些人以为的，他必须借助于音乐以外的东西。

被汉斯立克称之为"支离破碎的要素"的，是几个短小的旋律动机，李斯特将它们变形、衍生、发展，构成了含有三个段落的长大的乐章(大约长 25 分钟左右)。如果按照古典奏鸣曲的"快板——慢板——快板"三个乐章的模式来看，李斯特这部作品的三大段落也可以看作是三个乐章——和他的钢琴协奏曲等作品一样，李斯特很喜欢这种将古典的多乐章形式浓缩为一个整体的形式，这样

① 1881 年 2 月彪罗在维也纳首演这部 b 小调钢琴奏鸣曲，汉斯立克于音乐会后写了评论，发表在《新自由报》上。

的做法是使全曲在情绪上更加贯通，同时又有着鲜明的对比和情绪起伏。

第一大段（或称之为第一乐章）是各基本要素的呈示。引子的旋律出现在低声部，它由断续的两个同音和下行的音阶组成，听上去颇有点神秘。仿佛帷幕突然被打开一般，第一主题勃然而出，它由三个因素组成，一个是有力的、果敢的、带有冲击性的短促乐句，它出现在高音区；第二个出人意料地在低音区嘲讽般地奏出，这种语调与第一个因素的勇猛形成了鲜明的对照；第三个因素则是建立在这个“嘲讽”音调上的“叹息”。李斯特在作品的第一主题中以立体的方式展示了三个不同的性格侧面，这给他后面的发展埋下了伏笔，也提供了丰富的素材。第二主题气势宏伟，有如一首英雄的颂歌，但它很快就被打断了，音乐弱下来，引出抒情动人的第三主题。这第三主题是歌唱性的，使人联想到李斯特最迷人的抒情小品诸如《爱之梦》。特别值得赞赏的是这条美丽的歌唱性旋律竟是第一主题中“嘲讽”因素的变形，它的新性格与原来反差极大，几乎让人辨认不出来是“同宗”了。李斯特极其擅长这种“性格变奏”，就如人们对他本人个性的评价一样：梅菲斯特的恶魔气质与天使般的纯洁竟能共存于同一双眼睛中！这就是他和他作品的巨大魅力之一。

第二大段（即第二乐章）是缓慢而纯净的“田园诗”——抒情诗人在大自然中体味爱情与宗教的意义。第一大段的抒情主题在这里得到了更加充分的展开，而那个英雄颂歌似的主题也庄严而深沉地出现在这里，它把冥想变成了“豪言壮语”。结束第二段的是幻想性的自由歌唱，它使人陶醉在美好的意境之中。

第三大段（即第三乐章）是从引子那神秘的暗含不祥的动机开始的，接着是第一主题的赋格式发展，它活跃地逐渐积蓄着力量，终于达到了高潮。几个不同的素材交织在一起，形成了色彩斑斓的音流。这里是第一大段中各主题的再现，李斯特用华丽的炫技将音乐推向最后一个高潮，出人意料的是他没在高潮的顶峰上结束全

曲，而是写了一个令人回味无穷的、恋恋不舍的段落，“嘲讽”动机最后一次轻轻地敲击在低音区，但已失去了原来的那股“邪气”，它消融在钟声般纯净轻柔的和弦中。

假如对整部作品进行仔细的分析，定会对李斯特惊人的“主题变形”能力赞叹不已。他的素材简洁至极，可是它们的变化和由此开发出来的新的情感天地却是广阔无比。当我们赞叹李斯特非凡的创造性时，再回过头来看看汉斯立克的评论——“将支离破碎的要素狡猾而大胆地连接在一起”，便忍不住要笑起来了：他不是没有看到李斯特的发展手段，而是以贬义准确地指出了它们。

历史前进到今天，已经过去了将近一个半世纪了(从这部奏鸣曲问世之时算起)，人们对李斯特的“狡猾”和“大胆”充满了敬意，因为他从古典音乐的发展规律中汲取了有益的成分，形成了新的手法，给这一个半世纪中的人们提供了可借鉴的榜样。

对于这种主题变形的手法，或者说是“从简洁的动机出发，经过丰富的发展，形成具有深刻情感和巨大反差的宏大作品的手法”，李斯特有一段虽不是直接谈论它、但可以帮助我们理解他的创作思想的话：

“艺术难道不是和大自然一样，依次地创造出不同的形式，然后依靠一些中间性的形式(它们是必要的、合乎自然的，所以也有权存在)把这些最不相同的、互相对立的东西联系起来，统一起来，构成一个总的体系吗？

……在大自然中、在人的心灵中、在艺术中，相异的、对立的和突出的东西总是由一些不同形式的存在贯通起来的，而这些不同形式的存在是由于改革而产生的，它们既创造了‘异’，又保持了‘同’。”①

李斯特抓住了艺术发展的真谛，他的这些理论不禁使人想把

---

① 摘自《李斯特论柏辽兹与舒曼》。

他称作“音乐哲学家”了。

（六）《奥　菲　欧》

卡罗琳·维特根斯坦寄往俄国的信件始终得不到回音。她虽然早已和李斯特生活在一起了，但是“名正言顺”的要求仍然使她不得安宁——她本来是贵族名门之后，是受人尊重的女公爵，现在不明不白地蜗居在阿尔腾堡，实在是太窝囊了。这种内心的不平衡渐渐使卡罗琳变得尖刻起来。她开始抱怨李斯特的某些学生不懂礼节，也不愿意李斯特对瓦格纳总是那么崇敬、那么维护；更让她不愉快的，是那些天真热情的女学生：她们总是围着李斯特转，而这又每每使李斯特“心旌摇荡”。

李斯特是个很容易受别人影响的人，任何人都可以进入他的精神领地，就像进入他们的阿尔腾堡一样。他们可以很轻易地得到李斯特的同情和慷慨的帮助。卡罗琳从未心疼过金钱，但她吝啬李斯特的感情，渴望独自占有李斯特宝贵的精神世界。

陶西格[①] 是李斯特最心爱的学生。这个波兰小男孩来到魏玛的时候只有 14 岁，是他的父亲亲自把他送来的，他希望李斯特大师能够让这个孩子的才能得到真正的发挥。也许李斯特从他身上想起了自己当年去维也纳和巴黎求学的情景，他立刻爱上了这个小家伙。让李斯特感到十分开心的，是陶西格的演奏天赋。他曾在被李斯特狠狠挫败过的对手塔尔贝格手下学习过，基本功搞得挺扎实，同时又极有灵气，极有发展的潜力，在许多方面如力度和激情上与李斯特本人的风格很相像。李斯特喜欢给这个孩子上课，尽管他顽皮懒惰，但是只要他稍稍认真起来，立刻会使钢琴大放光彩。

---

① 陶西格(1841—1871)，波兰钢琴家。

四十多岁的李斯特从陶西格这里体验到了作父亲的感觉。他自己的儿子丹尼尔只比陶西格大两岁，可是和李斯特长期不生活在一起，见了面十分陌生，这使李斯特很难过。他背叛了玛丽和儿子的内疚在陶西格身上获得了补偿。

彪罗也是很让李斯特高兴的一个学生。他是阿尔腾堡最忠实的追随者，性格敦厚，为人诚恳，对李斯特总是诚惶诚恐的。不管有多少人攻击李斯特，他总是坚定不移地站在李斯特一边。李斯特把许多钢琴作品题献给这位德国小伙子，并且让他去首演，可见对他的演奏技术也是十分赞赏和信赖了。

彪罗从小学就学弹钢琴了，第一任钢琴老师是弗雷德里希·维克[①]，克拉拉·舒曼的父亲。但是他真正投身于音乐生涯，是在瓦格纳的感召下开始的。那时他已在莱比锡大学读了法律，又进入柏林大学继续深造，当他 1850 年在魏玛听到了李斯特指挥的《罗恩格林》时，大受感动，从此放弃了法律和政治，投身到魏玛这个新兴的音乐中心来。他成为“新魏玛学派”的一员干将，曾写过许多音乐论文，文笔严谨而又尖锐。后来他又学了指挥，成为浪漫主义时期德国最优秀的指挥家。

据说还有几位可爱的女学生很得李斯特的欢心，不过她们只是李斯特生活中的点缀而已，没有一个在事业上成大气候的。李斯特需要她们的爱情，这可以使他获得青春活力的激励，也使他对自己的魅力保持信心——这对艺术家来说十分重要。

李斯特继续写他的“新型交响乐”。1854—1856 年，他又完成了好几部大作：交响诗《奥菲欧》、《匈牙利》等等。他是在一片反对声中进行创作的，因为能接受新事物的人仍然是少数。在一封信中他写道：

“不仅在维也纳，而且在整个德国，甚至一定程度在俄国和美

---

① 弗雷德里希·维克(1785—1873)，德国钢琴家、教育家。

国，也有一些报刊文章对我的作品劈头盖脸地进行攻击。不管是在莱比锡、柏林、莱茵河畔，还是在彼得堡和纽约，都像在维也纳一样，批评家们认为，如果对我的作品预先不加以批评就表示赞同或去品尝，那就是对艺术的犯罪，是大逆不道的行为。看来，这种反对我的战争可能会长期进行下去。我已经有思想准备，报刊的攻击不会使我感到丝毫的害怕……我了解自己的艺术任务和使命。如果上帝保佑我并给我力量，我将坚定不移地、耐心地和努力地完成我的任务。”

我们今天的音乐界好像已经不再有这种充满硝烟的气氛了，人们对二十世纪艺术日新月异、奇想叠出的现象已经司空见惯，任何新招数都难以引起人们的惊奇。而这也是艺术家的悲哀：他们已经不再拥有一个共同的舞台，除了对古典作品的诠释会引起评论以外，新作常常有如丢进大海里的一粒小石子，演完也就完了，连在艺术创作者的小圈子里也引不起一点涟漪。共同手法被抛弃以后就是这个局面，有人不用五线谱记谱，有人不用乐器来演奏，也有人根本不承认“创作”——生活本身就是真正的艺术。在这种情况下，批评也显得不着边际，有谁会来指责你的曲式，你的和声，你的对位呢？这就是二十世纪艺术家面临的新环境。

十九世纪的艺术也是充满了创新精神的，但艺术家们仍然在共同的田地上耕耘，这就不免对各自的“耕作”方式产生看法。凡是不符合传统方式的“出格”做法，比如一个新鲜的和声进行，一个自由化的曲式，都会立刻引起反响。在那个环境中走出一条新路来，是要有勇气甚至是牺牲精神的。从这个意义上来看，李斯特、瓦格纳和柏辽兹的确是令人钦佩。

交响诗《奥菲欧》的故事是家喻户晓的古希腊神话。曾有许多音乐家为这个神话谱曲，最早的是1600年培里[1] 的歌剧，然后是

① 培里（1561—1633），意大利作曲家。

蒙特威尔第[①](1607年)和格鲁克(1774年)的歌剧。李斯特对这个可爱的故事的兴趣,正是由格鲁克的杰作引起的。他在自己的交响诗总谱上写有这样一篇序文:

"我们曾在两三年前指挥格鲁克的《奥菲欧》上演。排练期间,我们为了面对奥菲欧这个名字在古希腊诗情画意的神话上的地位,必须在严肃而保持调和之下,把此人物刻划出来,遂从大师那用单纯来感人的立场孕育出我们的想象。于是,卢浮宫中的艾特鲁斯坎之瓶,便不觉浮现眼前。在这个瓶子上面,画着最伟大的诗人兼音乐家奥菲欧。他头戴花冠,身穿镶满星样花纹的外套,嘴角微张,像在说话,又像在唱歌,修长的手指轻轻拨动着里拉琴弦。那幅景象,顽石若侧耳倾听也不禁会流下泪来。森林中的动物都在竖耳聆听,人类野蛮的本能亦消失殆尽,凝神谛听。小鸟们停止了啁啾,小河不再淙淙流淌,高兴的笑声,亦因此乐一响,顿时凝然。这种音乐的声音,明白地向人间展示出艺术的柔和的力量、光荣的闪耀以及潜移默化的能力。

在今天,人类即使获得最纯洁的道德教育,接受最准确的教导,或得到科学权威的指正,以及在精神方面作哲学性的研究阐明,甚至还受到高等文明的陶冶,我们的心还是一样有渴望野性、肉欲和感官享受的本能。而压抑此项本能,甚至予以升华,便是艺术的使命。

像柔和的难以抗拒其魅力的光一样,那旋律的波动和那强而有力的和弦,在所有人的心中,在社会最深层激战的反抗者身上扩展。而那就是奥菲欧,也就是艺术。奥菲欧为优丽狄西悲伤叹息,他由地狱的群魔手中夺回了优丽狄西,却只把她召出幽冥之途,而没能使她复生。不过,至少像烂醉的凶狠的巴卡斯[②]之女巫那样,

① 蒙特威尔第(1567—1643),意大利作曲家。

② 巴卡斯,希腊神话中的酒神。

在盲目的妄想对炽烈的肉欲报以轻蔑和破坏，致使艺术毁于她残忍的权杖以及粗野的激情之下的野蛮时代是不会再复活了。

如果我们可以把我们的思想完全而具体地表现出来，我希望能将所有艺术作品所具备的协调和沉静的教化性格，也就是充沛愉快的精力、堂皇的威严、陶冶性灵的高雅清音、微风般甜美的波动、空气中荡漾着的神秘而透明的芳香，都一一描写表达出来。”

从这一大段文字中我们得知：李斯特并不打算去讲述奥菲欧的故事，而只是想表现音乐艺术的纯洁的美，它的柔和而又坚定的力量。这与培里、蒙特威尔第和格鲁克的想法是不同的。李斯特要表达的是他对艺术的崇敬之情，他认为艺术具有无上的、足以净化生活中一切丑恶的力量。

奥菲欧是古希腊神话中的音乐家和诗人，他的爱妻优丽狄西被毒蛇咬死后，他万分悲痛，整日在坟前哭泣哀歌。爱神被他的歌声感动，把通往冥府的道路指点给了他。于是奥菲欧振作起精神，怀抱他的里拉琴，唱着歌走向死亡之国。鬼魂们不许奥菲欧迈进冥府大门，可是谁也抵挡不住奥菲欧动人的音乐，他们全都被感动得成了奥菲欧的同情者，使他一路畅行。当奥菲欧终于来到地狱里的时候，冥王告诉他，如果他在地狱里始终不看一眼他的爱妻，优丽狄西便可以复活了，假若他看了她，则前功尽弃，而且永远也不会再有复活的机会。不知情的优丽狄西见到了丈夫万分高兴，可他的冷淡又使她大失所望。她倾诉着，哀伤地哭泣着，只求奥菲欧能够看她一眼。奥菲欧终于忍不住了，回过头去向爱妻张开双臂，就在此刻，优丽狄西倒下去了（格鲁克将故事加上了一个使人安慰的结局：绝望的奥菲欧拔出怀里的匕首，准备与爱妻共赴黄泉，爱神出现了，她为奥菲欧的坚贞所感动，用神力使优丽狄西再次睁开了眼睛，这一对爱人幸福地走出了地狱）。

培里的歌剧取名为《优丽狄西》，蒙特威尔第的取名是《奥菲欧》，看来各有所偏重。格鲁克的歌剧叫做《奥菲欧与优丽狄西》，实

际上是以奥菲欧为主线。李斯特的交响诗从标题上来看也是如此：他把奥菲欧当作了理想和光明的代表，这就是艺术的最崇高的特性。

交响诗开始于圆号的轻声呼唤，两架竖琴奏出清澈的琶音，这就是怀抱里拉琴的高贵的奥菲欧形象。他出现在山林间，溪水旁，是那么的超凡脱俗。接着，一条深厚优美的旋律在乐队的中低音区出现，从容不迫犹如一首抒情诗。这是乐章的第一主题，毫无疑问，它也是对奥菲欧形象的刻划：在高贵优雅之中，透出一丝淡淡的忧愁。第二主题由双簧管吹出，竖琴如潺潺流水般地衬托着双簧管的旋律，就仿佛是奥菲欧在弹着怀里的里拉琴柔声歌唱，这歌声使万物凝神倾听，它美得使人不禁要落下泪来。第三条旋律改为独奏小提琴的柔和音色，接着，大提琴深情地接过这旋律，叹息一般的短句使人联想到奥菲欧失去爱人后的孤独和忧伤。

中间部分有一段色彩暗淡甚至是恐怖的音响，一听就知，这是对地狱和死亡的描绘。低音弦乐奏出一个固定音型，它听上去粗糙而冷酷，可实际上它是从第一主题那高贵而优雅的旋律中派生出来的——这里又不得不提到李斯特惊人的“主题变形”手段了。

从阴森恐怖的音响中升起奥菲欧抒情但坚定的歌声，它越来越响亮，犹如一道阳光，驱散了一切阴霾，赶走了妖魔鬼怪，使天地重又变得明朗纯净起来。尾声中，几个连续的和弦为画面涂上美丽的色彩，在一片祥云之上，是奥菲欧崇高而俊逸的形象。

在李斯特的13首交响诗中，这是最短的一首，只有十分钟左右。而且它也没有很多的戏剧性，没有强烈的冲突，实际上，它是一首赞美音乐艺术、赞美必将战胜死亡和黑暗世界的光明的抒情诗。这是在李斯特心中占主导地位的思想，贯穿了他的一生。从配器角度来观察，这部作品比较细腻，乐器常以独奏方式出现，因此带有室内乐风格——在十九世纪末的印象主义大师德彪西笔下，这是

常见的写法，可以说，李斯特在《奥菲欧》的创作中是有着某种属于印象主义的音乐思维的，与他的其他交响诗作品相比，它更贴近大自然，更追求纯粹的美感。

1854 年，魏玛上演了席勒的短剧《向艺术致敬》。在剧中，诗人向雕塑、绘画、音乐和诗歌等各种艺术表达了崇高的敬意，他认为这些艺术都使人的精神境界大大地升华，不同之处只是在于它们采取的形式。为了使演出有更好的效果，李斯特为席勒的短剧写了一首管弦乐序曲，它的整体情绪是乐观的，交替着三种因素：辉煌而伟大的赞颂；欢腾热烈的舞蹈场面；深情而充满诗意的幻想，结束全曲的是“艺术的凯旋”。严格地说，这部作品算不上是“交响诗”，它没有任何标题性，只是一首单纯的序曲。有人认为李斯特为了表达对卡罗琳·维特根斯坦的敬意使其中的一段音乐带有波兰民间舞曲“波洛涅兹”的特点，同时也含有对他们的婚姻的期盼。这种说法有点牵强，实际上，若想象一下它的目的是为席勒的“艺术赞美诗”而作，就不难理解它的崇高、欢乐与发自内心的讴歌了。

交响诗《匈牙利》从标题上就给人以鲜明的风格印象，它是为表达对匈牙利诗人弗勒什马尔蒂的敬意而作的。这位民族主义诗人曾在 1840 年李斯特首次回国的庆典上代表匈牙利同胞赠给他一首热情的诗。李斯特为此大受感动，总觉得应该有更好的回报。1854 年他完成了这份礼物，在两年后的布达佩斯音乐会上，交响诗《匈牙利》获得了巨大的成功，同胞们的赞誉使李斯特感到终于回报了诗人和祖国。

《匈牙利》是一首严峻、深沉的作品。它使人联想到尚处于外族强权统治之下的匈牙利人民盼望解放和自由的心情。乐曲的主题是一首进行曲，色彩暗淡，但是很坚定，具有内在的深刻的力量。悲剧性的气氛长时间地笼罩着，小调上的副题旋律以及一段小提琴自由吟咏般的独奏，表现出鲜明的匈牙利吉卜赛音乐特点。这是发

自内心的倾诉，是强烈的渴望，可以想象，它在同胞们心中引起的共鸣有多么强烈。

作品的中间部分变成了号角齐鸣的“战斗宣言”，它表达了必胜的信念和乐观向上的精神。阴暗的情调几次插进来，又都被英勇前进的情绪占了上风。昂扬的进行曲越来越响亮，仿佛是为自由而战的人们在高举着旗帜和刀枪走上战场。

一个柔和哀伤的段落，暗示了 1848 年的革命失败，葬礼进行曲的节奏和阴沉的音色把听者带到了横尸遍野的匈牙利大地上。大提琴深厚抒情的旋律非常感人，它引出的不是绝望的哭泣，而是坚定的信念。进行曲节奏又响起来了，它越来越响亮，终于变成了一首辉煌的赞歌。毫无疑问，这是一部成功地激起爱国情绪的杰作，它给以匈牙利人民巨大的鼓舞。

交响诗《匈牙利》与《英雄的葬礼》、康塔塔《匈牙利 1848》是同一种类型的作品，它们都与国家、民族的命运紧紧结合在一起。指责李斯特缺乏爱国心的人，只要听一听这几部作品，立刻会改变偏见的。

1856 年 8 月，在匈牙利艾斯代尔戈姆的民族剧院里，李斯特的《格兰庄严弥撒》隆重地上演了，这是他专门为大教堂的落成典礼而作的。在他接受这份约稿后，曾写了一封热情的信给艾斯代尔戈姆总督管理区的议会主席奥古斯·安道尔：

“我最尊敬的杰出的朋友，敬爱的奥古斯先生：今早得悉您的来信，对于您在信中通知我的好消息，不胜感激。西托夫斯基阁下对我的善意使我感到无限的荣幸，但愿我能够如自己希望和重任规定的那样予以报答。我对教堂艺术早有兴趣并有所涉猎。我在罗马曾经深入研究过帕勒斯特里纳和奥尔兰多·迪·拉索，但还没有机会在我自己的创作中利用这些研究成果。坦率说来，这是由于创作教堂音乐的可能性不太大……尽管如此，几年前，我还是出版了一部用管风琴伴奏的男声弥撒曲，还写了《天父》和《圣哉玛利

亚》。这是为了满足我的一种内心需要，它比一切外在的利益都重要得多。上述作品是今后在更广泛的基础上，实现自己设想的一个思想阶梯。能有比艾斯代尔戈姆大教堂这个基督教和我祖国的古老圣宇的祓除典礼更为理想、更为隆重的机会吗？当我一想到那景象的宏伟，脑际里就出现圣经中古罗马百人队长的语句：天父，我是不配的……”

“……我向您保证，我将作出一切努力来证实：你们找到了恰当的、对您十分尊崇的人选。”①

本来应该在大教堂落成典礼上演出的这部《庄严弥撒》，后来被安排到了典礼后的一场音乐会上，但是由于它的仪式性和听者虔诚的信仰，这场音乐会的效果毫不亚于教堂里的气氛。

匈牙利《家庭报》的记者奈伊·费兰茨关于这场演出有一大段充满了激情的描绘：②

“我被那瞬间的力量征服了。你们别问我从哪儿来，到哪儿去。你们看我的面孔，就不能不发现它留有最美好享受的痕迹，看我的眼睛就不能不发现那燃烧它的圣洁火花。当然罗，我参加了最庄严的音乐的凯旋节日。鄙人感到无限满足的是能够和千百人一起用掌声来赞美这一胜利。那些只带耳朵去参加这个节日的人是没有讲话资格的。耳朵只能挑剔某个小提琴或黑管是否跑了调，耳朵只能研究音乐中有无赋格曲，耳朵只能判断乐章的比例、结构和作曲的水平。那些只是想批评或专找毛病的人是没有发言权的，在此瞬间我们没有共同的语言。我享受了，经历了。我不仅是把耳朵，甚至是把心灵带去参加节日的。一听到那种雄鹰和云雀在空中抖动翅膀赞美世界之主、万物的缔造者的声音，我这颗心也像长了翅膀一样，飞越了世界的一切。我是带着这样的心情去参加节日的。如

---

① 摘自山道尔：《李斯特传》。

② 奈伊·费兰茨描绘的是正式演出前在民族博物馆的一次彩排。

果你们带着这样的心情踏进民族博物馆的大厅,你们也会感到无比的幸福。那位音响的大师就站在乐谱架前:他站在台上,在所有人的眼里,俨然是一个领袖。飘动在他头上的诗人般的卷发已由于岁月的流逝而花白,由于探索的劳累而褪色。但他却因此反而显得更加精神、更加令人惊奇而更加动人了。他就站在那里,人们迄今称他为钢琴之王……但你们听到他这种最热烈的思想和最内在的感情的美妙作品后,今后又会怎样称呼他呢!

哦,尽管你仇恨他或中伤他,但当你听到这种声音的时候,如果还不伸手去与你的敌手讲和,你就再不可能去爱任何人、任何事物了。诗人倾吐自己的怨诉,会在千百万人心中引起回想,演说家抒发自己的崇高感情,会在千百万人的心中唤起振奋和决心,激励他们去行动。而当由于充满魅力的幻想在你的心灵上悄悄低语,它的巨大台风震撼着你的头脑的时候,你难道还能不感觉,不振奋,不变得崇高起来吗?当然,千百万人的回声对音乐作了回答,因为声音解释了那种使千百万人心中暗暗感到痛苦,但又使他们获得安慰、鼓舞和拯救的东西。

向你致敬,著名的音乐英雄!你在圣洁的音乐诗歌中也为匈牙利的名字赢得了地位。李斯特·弗朗茨,请戴着音乐诗人的花环接受我们三次祝贺吧!"[①]

也有完全不同的看法。有些人认为李斯特的《庄严弥撒》写得太过于"浪漫"了,甚至说他是"把维纳斯堡偷带到了宗教音乐中去"。这种指责在今天看来是过于偏激和保守了,实际上,李斯特的这部作品与贝多芬的《庄严弥撒》有许多共同之处,他的结构是均衡完美的,情感是庄重深刻的,尽管其中有些段落听上去很独特新颖。

1856 年 9 月 13 日,《庄严弥撒》演出之后的几天,李斯特郑重

① 摘自山道尔:《李斯特传》。

地向方济各修士会表达了他的愿望：他愿意加入第三等级[1] 的行列，成为一名真正的修士（真正实现这个愿望，是在 9 年以后的 1865 年）。

（七）《浮士德》与《但丁》

浮 士 德[2]

你看，那些绿阴小屋，
闪映着一片的晚红。
夕阳隐了，匆匆去另促一番新生，
今日的一日已将告终。
哦，我假如有凌霄的健翮，
能飞去把太阳追随！
我会见这静美的世界
在脚下永映斜晖，
霞流群山，翠凝千谷，

银川流向金河。
而这时山壑不能阻我的壮游，
大海在惊惑的眼前澄着温波。
可那太阳终像要沉没而去；
而我的新的冲动又继续以起，
我要赶去吞饮那永恒的光辉，
白昼在我前面，黑夜在我后背，

① 第三等级指法国十八世纪资产阶级革命前有纳税义务的等级，与不纳税，享有封建特权的第一等级（僧侣）和第二等级（贵族）相对立。第三等级参加封建等级代表会议，出席的代表多是富有者，即后来的资产阶级。

② 歌德的长诗《浮士德》的主人公，一位饱学的老博士。

青天在我上面，大海在我下边。
多么优美的梦哟，可是太阳已经隐退！
啊！可惜肉体上的羽翼，
不能如精神上的一般易举。
每当我们在头上的澄空
听到百灵鸟的幽啭，
每当我们看到张翮的大鹫
在郁郁的古松顶上盘旋，
经过原野，经过海洋，
看到那南来的白鹤飞回故乡，
人们总想立地飞升，
这乃是人人的天性。

瓦 格 纳[1]

我日常也每有胡思乱想的时候，
可是这样的冲动我却不曾感受。
我眺望着森林原野立可欢娱，
我倒从不羡慕那飞鸟的羽翼。
精神的快乐又另外是一种方向，
从此书飞到彼书，此章飞到彼章！
就在寒冷的冬夜于人也是相宜，
一种幸福的生机温暖你的四肢，
啊！当你翻读着一卷尊贵的典籍，
那全部的天球都要来俯就于你。

浮 士 德

啊，你只知道有一种的冲动，

---

① 浮士德的学生。

另外的一种你便全无所知！
有两种精神居住在我们心胸，
一个要想同别一个分离！
一个沉溺在迷离的爱欲之中，
执拗地固执著这个尘世，
别一个猛烈地要离去凡尘，
向那崇高的灵的境界飞驰。
啊，大气中如果有精灵存在，
支配着上天下地在彼徘徊，
请从那金色的雾霭中下临，
引我到光彩陆离带来新的生命！
真的，我愿有一件魔术的外衣，
能把我幻引到海外的异邦，
我可以敝屣那最高贵的穿着，
我可以敝屣那皇帝的衣裳。[1]

读着歌德的《浮士德》，读着这位老博士的肺腑之言，李斯特仿佛觉得是在读着自己的内心。穷尽世界奥秘的渴望，享受世间爱情与成功的冲动，创造之喜悦和永远挥之不去的失望、孤独的交织……李斯特都已在生活中体验到了。这种表面的精神分裂正是实质上的完整——真正触摸到了人生本质的人，必然会在无尽的疑惑中饱受折磨。

浮士德是西方民间传说和文学中影响力最大最持久的形象之一。他把自己的灵魂出卖给魔鬼，以换取知识和权力。在莱辛[2]之前，浮士德声名狼藉，和妖法、降神术、炼丹术、占星术等乱糟糟的

① 摘自歌德：《浮士德》第一部《城门之前》，郭沫若译。
② 莱辛(1729—1781)，德国批评家、剧作家。

东西联系在一起。莱辛在一部未完成的剧本中改变了浮士德的形象，他认为浮士德对知识的追求是崇高的，因此使浮士德和上帝取得了和解。歌德继续了对浮士德的拯救，“他在一般人世间的限制中感到焦躁和不适，认为据有最高的知识，享受最美的财产，哪怕是最低限度地满足他的渴望，都是难以达到的；……他向各方面追求，却越来越不幸地退转回来。”歌德最后以净化和赎罪结束了浮士德的一生。

李斯特第一次与浮士德神交是在三十年代初结识柏辽兹的时候。柏辽兹满怀热情地把歌德的这部长诗介绍给年轻的朋友，当时他并未想到，浮士德从此潜入了李斯特的心。起初，李斯特以为自己是在旁观浮士德的种种遭遇，在嘲笑这个可怜的“中产阶级”于思想的樊笼中挣扎，可是渐渐地，他发现自己的每一步都走在浮士德的脚印里，甚至是与他的身影重合在一起。惊惧之中，李斯特懂得了自己，也懂得了歌德笔下浮士德的意义。

1854 年夏天，李斯特开始写他的巨作：《浮士德交响曲》。第一乐章的标题就是《浮士德》。他采用了比往常较多的素材来描绘这个性格复杂而又非常不稳定的人。一开始的主题疑惑、苦闷，由弦乐队在低音区齐奏，木管随后凄凉地加入进来，这使人联想到孤独无助的身影，仿佛是浮士德在思索：我究竟是谁？我存在的意义是什么？

突然快板主题闯了进来，打断了沉思默想的气氛。这是生命的活力，是对真理的渴求，是在人生道路上不顾坎坷与磨难的奋进。怀疑的阴影悄悄渗入，但是它不能阻挡向前的步伐。音乐的浪潮奔涌着，倾泻着，犹如夹杂着泥沙的河水。

第三个素材出现于渐渐平息下来的音流之上。仿佛是激流被一个迷人的小岛所迷住，它徘徊起来。这是爱情之歌：甜蜜的，令人陶醉的，无法抗拒的。在一段缠绵之后，主人公又记起了自己更加宏伟的目标，于是激流再次获得了力量，豪情满怀地重新上路。号

角辉煌地吹响，带领人们奔向胜利。

这四个截然不同的素材，是李斯特的“浮士德性格素描”，它们的矛盾构成了一颗复杂但完整的灵魂。在接下来的段落中，李斯特让这四个不同的性格侧面交织，冲突，时而生命的力量被深幽的迷谷吞噬，时而又被理想的阳光照亮，重新获得激情。但是那胜利的顶峰仍旧遥远得不可企及，它给人的勇气和绝望几乎是成正比！这个乐章停止在深深悲哀的音调上。

第二乐章的小标题是《玛格丽特》。李斯特从她身上看到的，是一切女性最迷人的特性：纯洁。歌德的诗把这个使人产生无限爱怜的姑娘描绘得栩栩如生：

花　园

玛　甘　泪[①]

我很觉得，你只是把我怜悯，
你有意降低身分，我难为情。
出远门的人总是这么客气，
并不喜欢的东西总说欢喜；
像你这样的名士，我所深知，
我可怜的话那能够安慰你。

浮　士　德

你看我一眼，你说话一句，
胜比全世界一切的智识。

（吻她的手）

玛　甘　泪

别打脏了你！怎么要亲这样的手？
这样的手又粗糙，又很丑陋！

① 郭沫若把玛格丽特译作玛甘泪。

一切的杂物我有什么不曾做过！
我妈妈的家教苛刻得过火。
……
不过你的朋友一定很多，而且一个个都聪明过我。

浮 士 德

好妹妹！你听，世上所说的聪明，
只不过是些骄傲的浅见。

玛 甘 泪

怎生？

浮 士 德

嗳，因为凡是无垢，凡是单纯，
永远不知道他自己的神圣！
凡是谦恭，凡是卑己，那才是
自然所赋予的至上的精神。①

李斯特的“玛格丽特肖像”，即《浮士德交响曲》的第二乐章，只写了爱的甘美和玛格丽特的动人清新，而忽略了歌德原作中对浮士德面临的矛盾的剖析：陷入对玛格丽特的亦即世俗的、小市民的美女之爱，这对追求永恒真理的浮士德将是悲剧；而抛弃这纯朴单纯的姑娘，也将是悲剧。李斯特也没有写出玛格丽特最后被浮士德抛弃的情形和感情。想来这是从音乐的表现能力来考虑的。

这个乐章有两个十分动人的主题，第一个是由双簧管那甘美的音色奏出的旋律，它单纯清新，与第一乐章中浮士德的复杂性格形成了鲜明的对照。另一个主题柔和地由弦乐奏出，它表现了少女对爱情的向往，在她的内心深处涌起一种不安的感情，这更引发了

① 摘自歌德：《浮士德》第一部《花园》，郭沫若译。

人的怜惜之情。在歌德的笔下有这样一个场景：

玛　甘　泪

等一会儿！

（摘取星形紫菀花一朵，零碎其花瓣。）

浮　士　德

做什么？花束？

玛　甘　泪

不，玩意儿呢。

浮　士　德

怎样的？

玛　甘　泪

说来你要笑我。

（玛甘泪投散花瓣，投一瓣念一声）

浮　士　德

你在念甚？

玛　甘　泪（声稍高）

他爱我——不爱我。

浮　士　德

真是散花的嫦娥！

玛　甘　泪（续前）

爱我——不——爱我—— 不——

（投到最后一片，声带娇喜）

他爱我！①

李斯特的音乐不亚于歌德动人的诗句，他写出了女性的娇柔，也表现了自己对于女性的爱与赞美——他把第一乐章中的几个旋

---

① 摘自歌德：《浮士德》第一部《花园》，郭沫若译。

律片断加到了这个温情脉脉的段落之中,这是男性最高贵而温柔的情感。

这个第二乐章始终保持着这种美好的情感,它也许就是歌德所描绘的、浸润着浮士德心灵的巨大幸福。

浮　士　德

哦,别怕!让我这眼睛,
让我的握手向你说明,
说这不可言说的心声:
我以我全部的所有,
感受一种喜悦,定然悠久!
悠久!——绝望便是他的尽头!
不,没有尽头!没有尽头!没有尽头!

李斯特的第三乐章是为魔鬼梅菲斯特而作的肖像,它并不是恶毒仇恨的,倒像是个喜欢恶作剧的顽童一般,让人哭笑不得。他代表了我们在生活中常可见到的玩世不恭、虚无主义的人:

我是否定的精神!
凡物都是有成必有毁,
所以倒不如始终无成。
因此你们便叫做"犯罪"、
"毁灭",更简单一个字"恶",
这便是我的本质。[1]

梅菲斯特只不过是人之本性中"恶"的一面的化身,所以李斯特巧妙地把第一乐章中的几个素材加以变形,构成了新的篇章。可是由于性格的变化太大,我们几乎认不出它们了。

在这个谐谑曲风格的乐章一开始,李斯特就把活龙活现的梅菲斯特带到了我们眼前:

---

① 摘自歌德:《浮士德》第一部《书斋》,郭沫若译。

书　　斋

浮　士　德

敲门？进来！谁个又来纠缠？

靡非斯特[①]

是我。

浮　士　德

进来！

靡非斯特

你应该要说三遍。

浮　士　德

好，进来！

靡非斯特

你真的使我好过。
我相信，我们彼此可以讲和！
我留在这儿替你把忧郁排解，
我作为高贵的食客善于诙谐，
身着红色的，金线绣花的衣裳，
结实的红缎子的小小的外套，
长长的，尖尖的一把剑刀，
插着有雄鸡毛的一顶红帽，
我简单明了地向你直说，
请你也打扮着这样的装束；
你如此，便解脱了羁绊而自由，
可以去领略些人生的快活。
……
对于你的行为原没有什么标准。

---

① 即梅非斯特，这是郭沫若的译名。

你随处都可以尝新，只要你高兴，
你喜欢什么，便有什么到手，
你一面逃跑，一面可以做些小偷。
不过你要跟定我来，不可延误！
……
先生，你的观点实和常人一样；
我们应该及时行乐，
趁生命的欢乐尚未远扬。
什么诨话！你的脚，你的手，
你的屁股，你的头，
这当然是你的所有；
但假如我能巧妙地使用，
难道就不等于是我的所有？
我假如出钱去买了六匹马儿，
这马儿们的力量难道不是我的？
我驾驭着它们真是威武堂堂，
真好像我有二十四支脚杆一样。
振作起来罢！把一切的思虑抛弃，
我们一同跑进那世界里去！
我说，徒爱空想的那是蠢人，
那犹如一匹着了魔的畜生，
不怕周围都有牧场美好青青，
却在干枯的荒原上四处找寻。

浮　士　德

我们如何着手？

靡 非 斯 特

立刻就走。这儿是怎样的一种监狱？
这儿的生活有什么苗头？

徒是贻误自己，贻误青年，

快交代给你邻居，让王八去管！[1]

李斯特笔下的魔鬼真是精力充沛，他驾驭着人的灵魂上天入地，快活地大笑，狂叫，相比较之下，三幅肖像中倒是这一个更讨人喜欢些，它不像浮士德那么复杂，而是单纯明确的。从音响上来看，第三乐章会使人联想到柏辽兹《幻想交响曲》的末乐章《妖魔的夜宴》，李斯特的配器已完全达到了得心应手的境地，获得了极其精彩的效果。在把浮士德的几个主题一一"嘲讽"过了之后，我们会听到玛格丽特那条单纯清明的旋律，也许在李斯特的心目中，女性是世界上唯一不被玷污的天地，因此这条旋律仍然如第二乐章中一样，没有一点变形，它带来的是片刻的安祥，是天国歌声一样的明朗色调。在女性的光辉面前，梅菲斯特了无踪影，天地间一片纯净。

当梅菲斯特的"鬼脸"再次出现的时候，第三乐章就进入最后的高潮了，结束这个乐章的是一首辉煌的胜利凯歌，它象征着正义终于压倒了梅菲斯特的邪气，占了上风。

本来，《浮士德交响曲》到此就结束了。但是李斯特在完成之后总觉得尚有缺憾，在两三年 内不断地修改它，直到在 1857 年加上了一个带合唱的尾声，才算基本满意了（后来又有些小改动，最后一次是在 1880 年）。这是一首天使的合唱，歌词选自歌德大作的第二部最后一段：

一切无常者，

只是一虚影；

不可企及者，

在此事已成；

不可名状者，

在此已实有；

---

① 摘自歌德：《浮士德》第一部《书斋》。

永恒之女性，

领导我们走。

为便于理解，再作白话译文如下：

“万事无常，仅是幻影。过去看来不可企及的事物，此刻都已实现。那些无可名状的，如今也已实实在在地存在于天地间。永恒的女性，引导着我们向天国飞升。”

男声合唱队轻轻地唱出这诗句，管风琴与弦乐的振音构成神秘、庄严的背景，不时地还可以听到圆号在远处的召唤。男高音独唱出第二乐章中玛格丽特的主题，它代表着永远圣洁的女性，象征着天国。音区不断提高，力度也在增强，形象化地表现着“飞升”的美丽景象。李斯特在整部作品的最后，达到了宗教性的神圣境界。

《浮士德交响曲》还有一个副标题：“根据歌德作品而为大型管弦乐队、男高音独唱和男声合唱队写的三幅性格肖像画”。它虽然是属于多乐章结构的大作，但是每一个乐章都是独立完整的交响诗，合在一起又具有整体结构的均衡美感。李斯特对待“标题音乐”高人一筹的做法又一次得到展示：他仍然把精神的表达放在第一位，而不是去讲述故事。第一和第三乐章在主题上的“孪生”关系，不仅精彩地展示了他的“主题变形”手法，同时也让人们看到了他对歌德作品深刻而独到的理解。为了演出起来方便，李斯特还写了另一个小结尾，来代替合唱段落，但仍以带合唱的那一种更为完美，“从黑暗走向光明”几乎是李斯特每一部大作的中心思想。

另一部与伟大的文学巨作有关的交响曲，是《但丁》。

对但丁的《神曲》李斯特极其崇敬。1837年他和玛丽·达古特住在意大利的时候，这是他们最常读的一本书。在钢琴曲集《意大利游记》(即《旅游岁月》第二集)中，有一首曲子标题就是《读但丁有感》。眼下，李斯特拥有了更加丰富的表现手段——管弦乐，他决定将但丁的思想作更加深刻的音乐阐述。何况现在他对这本书的精神又有了更进一步的领悟。

相比较而言,《但丁交响曲》比《浮士德交响曲》有更多的情节描绘。它的两个乐章分别为《地狱》和《净界》(也译作《炼狱》)。李斯特起初还想按照《神曲》本身的结构写第三乐章《天堂》,但与瓦格纳讨论后,放弃了原先的打算。瓦格纳的意见是"没有什么音乐能表达天堂的狂喜",于是,李斯特把"天堂"缩写为一首女声合唱的《圣母玛丽亚赞美歌》,放在了第二乐章的结尾。

在但丁的想象中,世界分为三个部分:地狱、净界和天堂。在地狱中受煎熬的是罪孽深重的人,在净界里修炼的是罪恶较轻、有希望超度的人,而在天堂里居住的是善良、正直的人,在那里只有光明和爱。但丁把自己作为全书的主线,他在他最崇敬的罗马诗人维吉尔灵魂的带领下游遍了地狱和净界,又在他心目中永恒的爱人贝亚德的引领下参观了天堂。通过对所见所闻的思考和议论,但丁阐述了自己对社会现实的批判,同时指出了一条人生道路:通过困难与考验达到至真至善。

李斯特的"救世"思想与但丁十分吻合。他是这样一类艺术家:他认为自己的职责,就是用手中的艺术来警醒世人,激励他们为真理而奋斗。他要让人们从他的音乐中了解什么是善,什么是美,什么是人生的意义。这种使命感使他的音乐尤其是管弦乐大作都具有一种崇高的气质,一种向上的力量。但丁的《神曲》对李斯特来说,是再合适不过的题材了。

第一乐章的开头是长号与低音弦乐器奏出的宣叙调风格的乐句,在鼓声隆隆的背景上,它们显得格外庄严。李斯特把但丁进入地狱前在地狱大门上读到的警句写在了一开始的旋律下面:

"从我这里走进苦恼之城,从我这里走进罪恶之渊,从我这里走进幽灵队里。……你们走进来的,把一切希望抛在后面罢!"[①]

最后这一句话,是由小号和圆号响亮地宣告出来的,它使人深

① 摘自但丁:《神曲》第一部《地狱》第三篇,王维克译,人民文学出版社版。

受震撼，有一种无退路的绝望感。接下来，便是李斯特描绘地狱中种种可怕的声音和情景的狂噪音响了，但丁诗中描绘的景象历历在目：

“这里，叹息声，抱怨声，悲啼声，在没有星光的空气里应和着。……千奇百怪的语音，痛苦的叫喊，可怕的怒骂，高呼或暗泣，拍手或顿足，空气里面骚扰不已，永无静寂，好比风卷尘沙，遮天蔽日。”

乐章的中段有一个抒情优美的旋律，它把地狱的喧嚣和狂噪暂时打断了，原来这是一对因爱情而犯罪的情侣，在向但丁和维吉尔讲述他们的故事。贵族吉央西托将与法朗赛斯加结婚，因担心自己丑陋的面貌吓跑新娘，便让自己的弟弟、美貌的保罗代行婚礼。谁知弄假成真，法朗赛斯加爱上了保罗，在婚后十年始终与这位“代新郎”保持私情，吉央西托发现后，将这两人一起杀死。

但丁怀着同情写道：

“于是我又回转头来对这两个灵魂说：‘法朗赛斯加，你的苦恼使我悲痛而生怜惜。但是我还要问你：你们在长吁短嗟的当儿，怎样会各自知道对方隐于心而未出于口的爱呢？’那幽灵答道：‘在不幸之日，回忆欢乐之时，是一个不能再大的痛苦；这一层是你的老师所知道的。有一天，我们为消闲起见，共读着朗赛罗的恋爱故事。我们只有两个人在那里，全无一点惊惧。有好几次这本书使我们抬头相望，因而视线交错，并且使我们面色忽变；最后有一刻，就决定了我们的命运。当我们读到那微笑的嘴唇怎样被她的情人所亲的时候，他，(他将永不离开我了！)他颤动着亲了我的嘴唇。这本书和她的著作者倒做了我们的加罗多[①]，从那一天起，我们不再读这一本书了。’

这一个灵魂正在诉说的时候，那一个苦苦地哭着；我一时给他

---

① 朗赛罗故事中促成了一段恋情的关键人物。

们感动了，竟昏晕倒地，好象断了气一般。”①

李斯特的这段音乐显然是对甜蜜爱情的赞赏和对不幸者遭遇的同情。他把“在不幸之日，回忆欢乐之时，是一个不能再大的痛苦”这一行诗句，写在了英国管的旋律下面。大提琴的一大段独奏代表了法朗赛斯加的叙述，它的凄美令人为之动情。

地狱的喧噪再次涌了过来，这一对情人相拥着被吞没了。我们在音乐中再次听到绝望的呼喊、魔鬼的讥讽和狂笑以及无尽的呻吟声。在使人畏惧的高潮中，第一乐章结束了。

第二乐章《净界》是一个冷清但又充满了希望的世界。但丁把它想象成一座耸立于浩瀚海洋之中的雄伟的高山，他和诗人维吉尔来到这里：

“我智慧的小船高扯着帆，现在航行在较平静的水上，把那苦恼的海抛在后面了。我将歌唱第二国度，在那里人类的灵魂洗净了，使他有上升天堂的资格。把悲惨的诗篇收起，换一个调子罢！”②

乐章的引子由一个圣咏风格的旋律构成，它是那样明净、庄重，使第一乐章中的地狱阴影一下子消失殆尽，人的心灵便处于神圣的向往之中了。

“当我离开陈腐的幽宫（那里既刺我目，更伤我心），我的眼光就和苍穹的东方的蓝玉色相接触，透明凉爽的空气直达第一重天，使我感着愉快。向东方看，那美丽的行星向我微笑……”③

但丁和他的引领者终于盼来了霞光，太阳为他们带来了更崇高的希望——无数的灵魂为了得救在自我鞭挞，在虔诚祷告，痛心哭泣。音乐渐渐达到高潮，仿佛“炼狱”中的火洁净了人的灵魂似的，圣咏合唱般的声音柔和地响起，它平息了一切不安的因素。

---

① 摘自但丁：《神曲》第一部《地狱》第五篇。

②③ 同上，第二部《净界》第一篇。

“好比在末日审判的一天，幸福者听着号筒的召集，每个人都从他的坟墓里站起来，唱着愉快的赞美歌一般；那时神车的上方，应着那位崇高的老者的呼声，到了百来个的天官和天使，他们的生命都是永久的。他们都说：‘为来者祝福。’他们又从上方把花朵四面散下来，都说：‘满手分送百合花！’”①

就在这一片温柔之中，《圣母颂歌》由女声合唱队（或童声合唱队）轻轻唱出，它越来越响亮，色调越来越明朗，直至发出耀眼的光芒，它象征着人的灵魂与上帝沟通时那无比的喜悦。《圣母颂歌》采用拉丁文，歌词是“路加福音”第一章第46节以下的段落：

我的心赞美上帝的伟大，
我的灵以上帝——我救主为喜乐；
因为他顾念他卑微的婢女。
从今以后，万民将称我为有福的，
因为大能的上帝为我成全了大事。
他的名是神圣的，
他向敬畏他的人广施仁慈，
代代无穷。

李斯特为这部大作写了两个不同的结尾，第一个是在合唱达到欢呼时的高潮之后，渐渐安静下来，和谐地消失；另一种则在赞美的高潮之中辉煌地结束。据说后者的构思来自于卡罗琳·维特根斯坦，而且很受瓦格纳的赞赏，但也有人认为还是第一种更接近于但丁的描述：

“我的话句多么无能，表现我的思想多么软弱！而我的思想和我的所见相比，真可说：‘微乎其微’了。永久的光呀！”②

《但丁交响曲》的构思在三十年代就已出现于李斯特的心中

---

① 摘自但丁：《神曲》第二部《净界》第三十篇。

② 同上，第三部《天堂》第三十三篇。

了。1847年，他曾将其中几个主题在钢琴上弹给卡罗琳听，而且还设想在演出中用幻灯片给听者带来视觉感受，但是在正式进入创作后想法有了改变，他认为音乐足以表达一切了，管弦乐队与合唱队“说”出了但丁和他自己的情感与思想，阐述了他对于人生终极价值的定论。可以想象，这样一部彻心冽骨的作品完成时，李斯特的心情有多么畅快——他在所有的音符中经历了从地狱到天堂的升华，他的灵魂也犹如在净界中被锤炼过了一般。

应该说，李斯特是把音乐当成了生命的，他在他的作品里奋斗、抗争、爱、恨。就算是“标题音乐”，那里面也总有他自己的形象与感受，他这些管弦乐作品使我们看到他与其他某些热衷于“标题音乐”的作曲家不同，他永远无法做到真正的旁观，而是无可救药地挣扎于其中。他已无法再去快乐地玩弄音响了，曾经有过的、在音乐会上竭力煽动观众浅薄而狂热掌声的那个李斯特，消失不见了。

（八）挫　　折

当一个人的灵魂开始走向深刻的时候，往往也就是被世俗拒绝之时。魏玛宫廷里早已有的一股排斥李斯特的力量，现在越来越强大了。

原因很多。首先是他的“新音乐”风格使魏玛的保守派不能忍受，在音乐会上演出李斯特的新作时，竟有人公然起哄，把演出搞得一塌糊涂。李斯特痛心之中，把自己的作品统统收了起来，发誓再也不把它们交给魏玛的小市民。他知道，他必须等待一个真正的艺术的新时代。

还有，官方指责李斯特与瓦格纳的关系——瓦格纳是政府通缉的要犯，他却不仅与瓦格纳交往，甚至还把瓦格纳的让人无法理解的歌剧作品一部又一部地塞进“正派人”的耳朵和眼睛。（提到这

件事，李斯特由衷地感谢魏玛的女公爵玛丽亚·巴甫洛夫娜，他的保护人。可惜现在她年事已高，慢慢丧失了权力。）

第三个原因是关于卡罗琳·维特根斯坦的。过去，人们还把她看作是俄国贵族，对她多少还有些敬意，但在1857年卡罗琳被沙皇开除了国籍、剥夺了财产以后，这种敬意变成了鄙夷，她成了道德败坏、被正义惩罚的下贱女人，谁都可以当面羞辱她。与此同时，李斯特的爱情也被糟蹋了，有人编出各种各样的传闻来侮辱阿尔腾堡的生活。

李斯特之所以没有马上离开魏玛，是由于这里还有一些热爱他的人。他还担任着成立于1854年的新魏玛音乐协会的领导人。他必须在这块阵地上坚持下去。李斯特决不能败在一群庸夫俗子面前！

1857年是李斯特处境十分困难的一年，但他仍然顽强地组织魏玛的音乐活动。这一年他们将有一个歌德—席勒纪念碑的揭幕典礼，李斯特希望借用这个机会重新赢得人们的理解和支持。他给许多同行、朋友写了邀请信，请他们来参加这个艺术盛会。一封来自过去的朋友、新魏玛学派的支持者、小提琴家约阿希姆的回信使李斯特受到了深深的创伤：

“尊敬的李斯特：

感谢你这个通晓一切的勇敢的精神天才对我所表示的完全信任和持久的好感。你要把我吸收到你精神支配的友谊圈子里去，这对我来说是一种羞辱，因为到目前为止，我对你并不是那么坦率的。对这一点，我也并不是现在才第一次感觉到。不够直率并不算胆怯，它甚至还与我自身固有的最美好的感情是一致的。因为我决不允许把我对真理的热爱和真诚变成伤害你的一根尖刺。但如果我仍然不表明这种感情，那这种感情又有什么价值呢?！我对你的活动所抱的消极态度毕竟还是表明了我对你的工作的反感。因此，我不能再对你隐瞒你的刚毅心灵早就想从我这里了解的东西，即

使我坦白得还不够。我不能不指出，你的音乐离我非常遥远，它和我自青年时代以来就从大师们的思想上接受过来的所有精神养料是互相矛盾的。即使有人能从我身边抢走古典音乐家，使我放弃我所喜爱、尊敬并真正感到是音乐的作品，那你的音乐也填补不了这种毁灭所造成的聋哑的空白。我怎么能和那些不择手段地把推广你的作品当成自己天职的人结成联盟呢？我不得不日益疏远他们，而去实现和宣扬我有责任强调的东西。要我成为你们的助手是不可能的，同时我也不可能在你面前装出一种认为你和你的学生的事业也就是我自己的事业的姿态。所以，我不能接受你们的邀请，出席歌德和席勒的典礼。由于我对你人品的尊重，我决不能强迫自己去充当伪君子，我对歌德和席勒的尊崇，远比（即使是作为一名观众）对出席这次典礼高得多……”①

更加沉重的打击接踵而至。一封反对未来派音乐的宣战书从维也纳飞到了李斯特面前，签名者不仅有约阿希姆，还有勃拉姆斯、希勒②、罗伯特·弗朗兹③ ……他们否定李斯特和瓦格纳的音乐，认为这一类东西都应该被无情地铲除，就像园丁清除花园里的杂草一样。

看着这些曾经给他带来愉快的签名，李斯特心头发颤，他不禁想到，假如门德尔松和舒曼，还有肖邦，他们没有那么匆匆地离世的话，是否也会加入到这个反对他的阵营中去，在这张宣战书上签上名字呢？

向未来展望，真的那么艰难吗？

毕竟还是有知音的。捷克作曲家斯美塔纳就是其中之一。他写来了热情的信，并尊称他为老师。在那场纪念典礼上，他始终勇敢地与李斯特站在一起，这多少给了李斯特一些安慰。

---

① 摘自山道尔：《李斯特传》。

② 希勒（1811—1885）德国钢琴家、作曲家、指挥家。

③ 罗伯特·弗朗兹（1815—1892），德国作曲家。

典礼在 1857 年 9 月 5 日举行。李斯特的两部作品是音乐会上最主要的曲目:《浮士德交响曲》以及交响诗《理想》。李斯特对于这两部心爱之作的首演颇有些紧张，他希望人们能接受他用音乐所表达的、对歌德和席勒的敬意。

《理想》的构思来自于席勒的同名诗歌。但是和李斯特所有的交响诗一样，他并不拘泥于文学作品，而是从中汲取精华，与自己的思想感情融合为新的一体。李斯特把席勒的诗意在顺序上作了改动，几个段落分别标上了小标题：一开始的引子(行板)是“理想”，它崇高而又遥远，闪烁着迷人的光芒。接下来的一个热情的快板段落标着“渴望”——它表现了青年席勒胸膛中奔腾的活力与冲动：

临产的宇宙，正在拼命
　　扩张我的狭小的胸膛，
它要钻出来，获得生命、
　　活动、语言、形象和音响。
当它还处于含苞状态，
　　这个世界造型多伟大；
可是，它的花开了出来，
　　却是多么渺小而贫乏！

这个青年跳进了世途，
　　鼓起勇猛无畏的翅膀，
毫无束缚，无忧而无虑，
　　只陶醉于梦境的幻想。
他奋翅翱翔，大展鸿图，
　　飞近太空最淡的星边，
直达羽翼能飞到之处，
　　无法再高，也无法再远。

他扶摇直上，多么轻飘，
　　　幸运儿还有什么困难！
快乐的旅伴翩翩舞蹈，
　　　走在人生大车的前面！
幸福拿着金色的花环，
　　　爱情带来可喜的酬赏，
荣誉捧着群星的冠冕，
　　　真理映着灿烂的太阳。[①]

李斯特的这段音乐充满了对真理的渴求，对青春力量的赞美，它明媚壮丽，仿佛是初升太阳一般魅力无穷。但是接下来的“庄严的行板”改变了这种无忧无虑的心情，这里的小标题是“醒悟”。席勒的诗句很伤感：

可是，唉！刚刚走到半路，
　　　这些旅伴就已经消失，
他们不忠地各自却步，
　　　一个接一个背道而驰。
幸福轻捷地逃之夭夭，
　　　求知欲无法如愿以偿，
怀疑的乌云油然涌到，
　　　它们遮住真理的阳光。

看到荣誉的神圣花冠，
　　　被庸人戴着，受到亵渎，
可叹春光是如此之短，

① 摘自《席勒诗选》，钱春绮译，人民文学出版社版。

爱的良辰过得太迅速！
我在荒芜的路上逍遥，
越来越觉得寂寞荒凉；
昏暗的道路，再看不到
射出微弱的希望之光。[①]

年青的席勒多少有些“少年维特”式的情调，他写这首诗的时候刚刚 26 岁，而李斯特已是人生旅途走过一大半的人了，他真正尝到了生活给予他的种种打击，因此音乐中传达出深深的悲壮感。然而这不是理想的破灭，不是绝望。当一个活泼的动机出现在悲剧性的高潮后时，我们愉快地感受到了生命的活力是那么地顽强，它燃烧着，有如朵朵跳跃的火焰，照亮了人生的旅途。

崇高的理想又一次在远方召唤，美丽而神圣。最后的一大段音乐李斯特标着“赞颂”二字。它同时还有升华、超脱之意，这是磨难给以胜者的礼物。李斯特让弦乐温情地歌唱，木管的明丽音色如晨曦一般给人带来希望。他渐渐积聚起奋进的力量，加快迎接胜利的快乐的步伐。

分享我的如火的激情，
沉默的自然找到言辞，
回报我以热爱的亲吻，
了解我的内心的意思；
那时，由我生命的反响，
无灵魂者也有了感情，
我听到银泉淙淙的歌唱，
树木、蔷薇也栩栩如生。[②]

---

① 摘自《席勒诗选》，钱春绮译，人民文学出版社版。
② 同上。

全曲最后的高潮是胜利者的凯歌，是被理想的光芒照亮了的勇者的面庞。李斯特在音乐中拥有精神上的圣殿，他是幸福的。

一个名叫丁盖尔什泰德的人担任了魏玛剧院的总导演之后，开始在宫廷里四处活动。他向大公亚历山大阐述自己的伟大理想：让魏玛重新回到歌德的古典传统上来，而不要让那些所谓的"未来派新音乐"再占领这里的舞台了！瓦格纳和李斯特已经败坏了这座城市的形象，败坏了人们的胃口，是重新清理文化的时候了。

这个所谓的"戏剧理论家"能言善辩，他摸准了大公的爱好——戏剧，便以此为缺口，拼命地煽动。也许是出于对尚在世的玛丽亚·巴甫洛夫娜的尊敬，亚历山大没作出什么积极的反应，但是他心里对李斯特的反感渐渐地增多了。

李斯特仍然在为自己的理想奋斗。有趣的是，今天我们翻阅这些历史文件的时候，会发现当时音乐创作的两个对立阵营都感到自己处境十分艰难。李斯特受到排挤，瓦格纳的歌剧处处受阻，勃拉姆斯则被看作是孤立于洪流中的小岛，这洪流就是"未来派"！真搞不清楚谁在那个时候是最受赞赏和最顺利的。十九世纪的音乐美学之争在某种程度上成了一场混战，双方都伤痕累累，而从中挣扎出来、坚持下来的，只能是真正的艺术。

就在周围充满了阴谋气息的1857年里，李斯特的两个女儿各自成立了自己的家。自知没有好好尽到父亲责任的李斯特为此颇感欣慰。长女布兰丁嫁给了法国律师埃米尔·奥利维耶[①]。布兰丁的眼光让李斯特感到吃惊：这位女婿是法国政界相当活跃而有威望的人，三十岁出头，已经做了立法大会议员，而且是法庭的首席发言人(后来在1870年他成为拿破仑三世的司法部长)。李斯特猜想，布兰丁一定是从她的母亲那里受到了许多影响。玛丽·达古特自从发表了那本把李斯特痛骂了一通的《涅利达》之后，便正式走

① 埃米尔·奥利维耶(1825—1913)，法国政治家。

上了写作生涯，发表了一系列著作，其中包括《共和党人的信札》(1848)、《1848 年革命史》(1850—1853)等等。她在巴黎社交界的名气越来越大，尤其是她那坚强的意志更使人们刮目相看。布兰丁与奥利维耶的结识一定是得到玛丽赞许的。当布兰丁又高兴又羞涩地把这桩婚约告诉李斯特的时候，做父亲的也只能是为女儿祝福了。

让李斯特特别满意的是柯西玛的婚姻。这个女儿接受了父亲的影响，对音乐有超群的颖悟力，而且是个性格坚强的姑娘，做起事来自信而有决断力。她选择的丈夫是李斯特最心爱的学生、忠实的追随者冯·彪罗。李斯特对这个女婿非常信任，他相信彪罗会给柯西玛带来真正的幸福。

看着女儿们有了自己的家，李斯特很有点孤独的感觉。卡罗琳已经不再像当初那么富于魅力了，她总是抑郁不快，又常常患病，若不是她的女儿玛格尼还常常有可爱的笑声，阿尔腾堡就显得太沉闷了。

无论是抗争来自环境的压力、争取人们的理解，还是逃避生活中的烦恼与琐碎，都需要埋头于创作。李斯特在 1857 年里，除了《浮士德交响曲》和交响诗《理想》之外，又有数部大作问世。

《匈奴人之战》是受到德国画家考尔巴赫的一幅壁画[1]启发而作的。这是一幅历史画，描绘了公元 451 年匈奴人在国王阿提拉的领导下进军基督教的欧洲、试图夺取罗马的历史。李斯特对考尔巴赫作品中的一系列历史题材产生了浓厚的兴趣，本来还计划根据他的壁画写《尼禄》、《耶路撒冷的毁灭》、《巴比伦的塔》和《希腊的荣耀》等管弦乐曲，但后来仅写了《匈奴人之战》。

考尔巴赫描绘的战斗场面十分激烈，不仅在地面上有殊死搏斗的人，那些已经死去战士的灵魂在云端里还在继续战斗，为了保

① 该画作在柏林的新博物馆展出。

卫自己的信仰，双方都付出了巨大的代价，最终获得胜利的是基督教世界。李斯特的信仰使他对这个题材充满了热情。

长达近15分钟的这部交响诗，描绘激烈战斗的只有一半篇幅，在惊心动魄的撕杀拼搏达到了高潮的时候，出现了一首辉煌的胜利凯歌，它代表这场战斗神圣的结局。李斯特本来计划在交响诗的后半部分用一首规模宏大的宗教合唱曲来表现基督教的辉煌胜利，后来他把这个构思改为用管风琴来演奏圣咏。这个段落从管风琴轻柔的圣咏开始，它的和谐宁静与第一部分的凶险紧张形成了鲜明的对照，把听者一下子从血腥的战场带到了圣洁的教堂之中。我们仿佛看到圣坛前的烛火轻轻摇曳，照亮了壁上的十字架和圣像，管风琴的声音在穹顶下回荡着，在廊柱间流动着，人群在低头祷告。突然，乐队用响亮的全奏打断了管风琴的吟咏，号角声和镲的敲击声两次轰响于圣咏之中，这也许是教堂门外凯旋的军队在庆祝胜利。一条柔和的旋律从乐队的弦乐声部中升起，它起初与管风琴和谐地交织在一起，渐渐地，它带出了深沉宽广的歌唱，大提琴的吟咏十分感人，由此可以体会到李斯特虔诚的信仰。这首颂歌从容地一步一步向前铺展着，在最后的高潮处，管风琴辉煌地加入进来，形成巨大的轰鸣。这部交响诗的“画面感”极强，在音响效果上也是极富特色的，会给听者留下深刻的印象。

教堂里神圣的声音，就像天堂里的声音一样，对李斯特的灵魂发出召唤。在他身陷困境的时候，渴望进入教会高墙的念头又在心头涌动起来。他多么希望永远地关上那通往世俗嘈杂道路的大门！但是缪斯也在向他召唤，督促他向艺术的顶峰不断攀登。他必须完成自己的使命。

清唱剧《圣伊丽莎白传奇》的构思，在这一年最后的日子里渐渐成熟了。李斯特怀着虔敬的心情，开始用音乐描绘这位圣洁的信徒，讲述她那动人的故事和奇迹。

写这样一部巨作必然要耗费比写一部交响诗多得多的心血。

但是李斯特没有预料到，它的完成竟然要拖延到五年以后——这五年之中，发生了多少令人痛心的事情！

（九）《哈姆雷特》

“上帝啊！人世间的一切在我看来是多么可厌、陈腐、乏味而无聊！哼！那是一个荒芜不治的花园，长满了恶毒的莠草。……”

“在这一种抑郁的心境之下，仿佛负载万物的大地，这一座美好的框架，只是一个不毛的荒岬；这个覆盖丛生的苍穹，这一顶壮丽的帐幕，这个金黄色的火球点缀着的庄严的屋宇，只是一大堆污浊的瘴气的集合。”①

哈姆雷特的痛心与李斯特受到的创伤交叠在一起。

“生存还是毁灭，这是一个值得考虑的问题；默然忍受命运的暴虐的毒箭，或是挺身反抗人世的无涯的苦难，通过斗争把它们扫清，这两种行为，哪一种更为高贵？”

当这个念头闪现在哈姆雷特心中的时候，仿佛是一柄利剑穿透了他的身体。李斯特让一支加了弱音器的号角吹出这“利剑”，它在乐队暗淡朦胧的音响之上，闪着幽幽的光。

弦乐队的旋律蕴含着巨大的悲哀，也潜伏着不祥之兆。哈姆雷特苍白的脸从这里浮现出来，他穿着黑色的长袍，手握住腰间的剑柄，两眼喷射出愤怒的火焰。

一个短小的音乐动机将节奏变得明确起来，这是以死为代价的抗争，是向邪恶的勇敢冲击。铜管响亮的声音在定音鼓的催促下铿锵向前，它达到了英雄性的高潮。

一个温柔美丽的灵魂飘然而至，木管清纯的声音就像那照亮了哈姆雷特内心的爱情，它是这人世间唯一值得留恋的东西了。哈

---

① 摘自莎士比亚：《哈姆雷特》，朱生豪译，人民文学出版社版，以下同。

姆雷特心中的复仇火焰在这双明眸中消失了，他几乎不能自持，要将头埋在奥菲利娅的裙下。

然而，那个催促般的节奏使他清醒过来，他必须完成复仇的使命。他拔剑而起，去寻找他的仇敌。音乐变得令人不安而恐惧。

利剑的寒光再次发出幽幽的光，而这一次它已沾着毒药和血。一切都结束了。葬礼进行曲缓缓地响起来，为高贵美丽的灵魂，更为世界的沉沦。

……

李斯特在1858年写了他的交响诗《哈姆雷特》，这本来是计划为1856年在魏玛的莎士比亚戏剧节上演而作的一首序曲，但那时没能完成。此时，在心情极度晦暗的日子里，李斯特为哈姆雷特画了这一幅十分内心化的音乐肖像。

他好像还从没这么晦暗、绝望过。几乎任何时候，他都以胜者的姿态出现。可现在他却面临着选择——要么忍辱求全地在魏玛呆下去，要么放弃宫廷乐长的职位，去寻找自由的天地，再做一个流浪者！

魏玛是他亲手培育起来的一株现代音乐之树。从1848年开始，他已经在这里勤奋工作了整整十年。他爱这座城市，他的生命已经和这座城市融为一体了。现在就要把这株青春洋溢的树推倒吗？李斯特实在难以作出决定。

所有的犹豫都在一次演出之中断然结束了。

1858年12月18日，李斯特在魏玛的宫廷剧院里，指挥上演他的朋友科内利乌斯[①]的歌剧《巴格达理发师》。今天已不再听到这部歌剧了，也许它的确不是一部好作品——但是李斯特万万没有想到，反对派竟会利用它，使自己成为一个惨败的丑角！演出当时就有人吹口哨，跺脚，起哄，喝倒彩。在李斯特一生中无数次的演

① 科内利乌斯(1824—1874)，德国作曲家，音乐著述家。

出中，从来没有发生过这样荒唐的事。他的整个头脑都充血了，几乎要扔掉指挥棒冲出剧院了。但他还是坚持了下来，在一片混乱中他控制着自己的情绪，控制着所有的演员，好歹把这部歌剧演完。

回到家里他便病倒了。他觉得受到了莫大的侮辱。魏玛人这是怎么了？

科内利乌斯说这是一场阴谋。据他调查，是丁盖尔什泰德纠集了一批小流氓，让他们在音乐会上搞破坏。

破坏的对象是什么？是科内利乌斯的歌剧吗？不，不可能。这不值得。

病床上的李斯特头脑越来越清醒，他终于弄明白了：丁盖尔什泰德想搞垮的是他李斯特，是魏玛的"新音乐中心"。

实际上"新音乐中心"并不像敌人们想象的那么坚不可摧。李斯特环顾四周，真正的志同道合者只是寥寥可数的几个人，而他们也常常不在自己的身边。彪罗和陶西格常在外面巡回演出，他们已开辟出了属于自己的新天地；瓦格纳此时还在瑞士流亡，生活飘泊不定。柏辽兹的处境也不理想，他的作品在法国长期得不到理解，使他精神上十分压抑。事实上李斯特几乎是孤军奋战。

到了不得不撤离战场的时刻了。从不服输的李斯特觉得悲伤至极。他已满头白发了，却又变成了无家可归的人，不得不重新踏上无尽头的流浪生涯。

卡罗琳带着女儿先一步离开了魏玛。自从她的贵族头衔和财产被剥夺了之后，她就发现周围的空气全变了，这使她一天也呆不下去了。现在唯一给她以支撑力量的就是与李斯特的婚姻。她必须去争取这最后的归宿，获得一个明确的位置，否则她就总是像个幽灵、像个影子似的，被人"视而不见"。

李斯特毅然地向宫廷递上了辞职书。除了几句假惺惺的挽留话以外，李斯特再也得不到任何真挚的情意了。他从那些人的眼中看到的，是一丝快意——他们等待这一刻已经好久了。

李斯特在寻找新的落脚点。

先是柏林。可这儿给李斯特的是又一次的打击。他唯一的儿子丹尼尔死了。做父亲的眼看着儿子闭上了双眼,他的心都碎了。他感到对不起这孩子,没有让他享受到足够的家庭温暖,这都是他的过错。他永远是个不够格的父亲,为了事业,他牺牲了他们。可这事业,真的那么值得他付出一切吗?

然后是巴黎。李斯特见到了大名鼎鼎的玛丽·达古特。她神采飞扬,生活得蛮好,是巴黎社交界的中心人物。现在她是一位专业作家了,再也不用依附于任何男人。让李斯特惊奇的是她竟然对丹尼尔的死很淡漠。他去拜访长女布兰丁的家,发现她的丈夫忙于政治,他们对李斯特的生活和艺术根本没有兴趣,李斯特与他们无话可谈。

也许应该回到匈牙利去?

就在这时,他的一本新书出版了,它大大得罪了他的同胞。在这本标题为《论在匈牙利的波希米亚人和他们的音乐》的书中,李斯特满怀热情地赞扬吉卜赛人的音乐,认为他们在匈牙利的音乐文化中有着极其重要的影响。他不曾想到这竟会使匈牙利人大为恼怒,甚至指责他缺少爱国心。

"先生!您在干什么?您在那本小册子里写了些什么?我自己虽然未曾读到大作,但所有的匈牙利报刊都引证了您下面的一段话:'匈牙利音乐不是匈牙利民族的,而是吉卜赛人的……'十分遗憾的是,我必须写文章来反对您,因为爱国者的义务是不能推卸的。我们从现在开始各奔东西。愿上帝永远保佑您。

西蒙菲·卡尔曼"①

写这信的是李斯特的一个朋友,他曾经是吉卜赛人乐队在全国作巡回演出的经纪人。现在他必须站出来与李斯特划清界限,表

① 摘自山道尔:《李斯特传》。

明他自己的爱国心。

另一篇无情尖刻的文章是登在匈牙利一家报刊上的：

“我们只在这里补充一点。被我们的父老在一个神魂颠倒的幼稚时刻里用宝剑装饰起来的艺术家老爷，如果认为在他的祖国长住一段时间比较合适，而且在游玩期间也不觉得这里的低级空气更有害于他的肺泡组织的话，他也许会理解构成匈牙利永远真正核心的匈牙利民歌诞生的秘密。”①

从今天的观点来看，李斯特的结论的确是过于偏颇和简单化了，他把一腔热情当作了研究结果展示给人，却被人在严肃的学术上抓住了辫子。李斯特决不是一个民族音乐研究家，像后来他的同胞巴托克那样。他只是一个容易冲动的充满浪漫气质的音乐家，一个有着诗人性格的艺术家。

孤独的李斯特回到了魏玛。他把门窗紧闭，不接待任何来访。为了平息心头的痛楚，他埋头在新的创作中，同时思考下一步的生活。

题目为《前奏曲：哭泣、哀悼、忧虑、恐惧》的钢琴曲，是根据巴赫的第十二号康塔塔中的素材而写的一首变奏曲。巴赫的合唱选用了约翰福音第16章第20节的一段经文作为歌词：

“我郑重地告诉你们，你们要痛哭哀号，世人却要欢乐；你们要忧愁，可是你们的忧愁将变成喜乐。”

巴赫这首合唱的低音声部是一个半音下行的哭泣音调，李斯特将它作为变奏曲的主题，写了一首形式自由、具有深刻情感和幻想色彩的作品，在钢琴演奏上也有相当丰富的技巧展示。他把这首独奏曲献给了年轻的但已与他齐名的俄罗斯钢琴家鲁宾斯坦。

另外三首可爱的钢琴小曲《威尼斯与拿坡里》，是为钢琴曲集《旅游岁月》第二册《意大利游记》所作的补充。它们早在十几年前

---

① 摘自山道尔：《李斯特传》。

就已写成，此时李斯特又把它们找出来加以润色。它们是那样明朗清新，一下子把李斯特又带回到青年时代无忧无虑的心态之中。《划船女郎》的主题来自于卡瓦里埃尔·佩鲁契尼的一首短歌，它抒情安祥，伴奏音型有如微微荡漾的河水，右手部分的旋律先是以三度平行方式柔和地在高音区吟唱，然后它变成了左手的吟咏，右手则做华丽流畅的伴奏，它使人联想到泛舟威尼斯小河上的愉快情景。《坎佐纳》的主题来自于罗西尼的歌剧《奥赛罗》，这也是一首船歌，但情绪是悲伤的（罗西尼的原曲是"孤独的悲叹"），仿佛是船夫在用忧郁的歌声讲述自己的不幸。威尼斯的河水变作了黝黑的、深不可测的，两岸教堂的阴影更使水面增添了重重暗色，给人以一种历史的沧桑感。

《塔兰泰拉舞曲》是这一组小曲中最常被演奏的一首，它的音响极其漂亮，一开始的段落粗犷与纤丽并置，给演奏者和听者都带来了极大的快感。中段的歌唱性旋律是威廉·路易斯·科特劳一首歌曲的多次重复、变奏，它是典型的意大利歌唱风格，舒展而明朗，李斯特让钢琴灵巧的演奏技巧得到了充分的展示。结束全曲的是狂热的民间舞蹈，它达到了辉煌的高潮。

李斯特在这些日子里还改编了威尔第、瓦格纳的歌剧主题。其中最成功的是根据威尔第歌剧《弄臣》中的一首四重唱而写的钢琴曲。它不仅很有趣味，而且复杂的演奏技巧也是对演奏者的一个挑战。李斯特把原来的几个相互对比的因素都作了更加充分的发展，形成了一首完美的器乐化的作品。

除了钢琴曲以外，李斯特还写了一些宗教合唱作品，包括1859年的《诗篇第23篇》、《诗篇第137篇》以及一首《感恩赞》。

在这样一种压抑的心情状态中，李斯特还能够写出这么多作品来，的确是令人佩服。也许李斯特会苦笑着对人们说：这几乎是他唯一的生活方式和乐趣了。

卡罗琳多年的努力终于在1860年9月有了结果。她在罗马得

到了教皇庇护九世的接见，并且获得了教皇的同情。在这次接见以后的几天，她就收到了一封教皇的信，里面是一份结婚批准书。

卡罗琳激动极了，立即把信息通知给李斯特。

而几乎与此同时，李斯特写下了一份遗嘱：

“这是我的遗言——

“我于(1860年)9月14日，在教堂欢呼圣十字架升起的时刻写下这篇遗嘱，这个节日的名称也表达了那种炽热而神秘的，像圣印一样贯穿我整个生命的感情。

是的，钉在十字架上的耶稣，十字架的‘蠢行’和升起，这就是我的真正天职。从17岁起我就从我的内心深处感到了这一点。那时，我流着眼泪企求能被允许进入巴黎的神学院，我期望那也许会使我像圣徒一样生活并像殉道者一样地死去。啊！可那没有实现！但是，即使我犯下了许多错误和恶行(对此我深感悔悟和内疚)，十字架的圣光却从未在我身上退去。有时这圣光甚至以它的华丽光轮充斥着我的整个灵魂，我为此感谢上帝，我将以我的灵魂维系在十字架——我们的赎身，我们的至福——上面死去。为了证明我的信念，我渴望在我死之前接受天主教，使徒和罗马教会的圣礼，以期减轻和赦免我的罪恶。阿门。

在过去的12年中，无论我做了什么有益的事，都必须归功于我如此热望能用妻子这个甜蜜的名字(人类的恶毒本性和最可恶的阴谋心计总固执地与这个名字作对)称呼她的、生于伊万诺夫斯卡的简恩·伊丽莎白·卡罗琳·维特根斯坦公爵夫人。

我怀着一种无法言喻的颤栗写下她的名字。我的所有欢乐都得自她。我的所有痛苦也总是在她那儿找到慰藉。她彻底地、毫不迟疑地将她自己同我的存在、我的工作、我的信念和我的生涯联系、结合在一起——她用忠告帮助我，用她的勇气支持我，用她的热情拯救我。这其中倾注了难以想象的痛苦、远见、智慧、忠言、机智和持续不断的努力。除此之外，她还经常放弃自己的权益或牺牲

她本极为需要的东西以更好地承担我的重负，她把这看成是她的财富和唯一享受。

我本应该具有巨大的天赋同崇高的和谐来赞美这个崇高的灵魂。啊！我所能做的只是吃力地吐出几个散乱的音符，经风一吹，便不知去向。然而，如果我的音乐劳动（在音乐上我以专注的热情劳作了十年）还有什么可以遗留下来的话，那就是某几页卡罗琳在其中通过她的灵感起了巨大作用的音乐。

我恳求她原谅我作为一个艺术家的那些令人沮丧的不完美的作品，宽恕我与那么多失礼、粗暴搅混在一起的极不完备的好意。她知道我生命中最大的遗憾就是感到我自己配不上她，我不能升华自己，不能使自己坚定地生存于她的精神和美德所居住的那个纯洁和神圣的地方。

在我将我身上仅有的一点美德都归功于卡罗琳的同时，我还要将我所享有的一小点物质财富归功于她，她维持家政，增加收入，并有计划地进行投资，使我的遗产达到322万法郎（约合15，000英镑）。我恳请卡罗琳知晓，这笔我留下的遗产将尽可能简单地平分给我的两个女儿，布兰丁和柯西玛。当然，另一件需说明的事情是，我在巴黎的亲爱的母亲安娜·李斯特夫人几年来从我的财产的利息中抽出的一小笔年金将保持不动。

当代艺术生活中出现了一个光辉的名字，它将随着时间的推移而越发闪亮。这位享有荣誉的男人就是瓦格纳。[①]

"……最后，我还要请卡罗琳为我给卡洛琳·德·阿尔迪戈夫人，即原先的圣克里克女伯爵送去镶嵌在一只戒指中的我的护身符。

"现在我要同卡罗琳一起跪下祈祷，就像我们经常做的那样。

"我希望简简单单地被埋葬，不要任何壮观的礼仪，如有可能，

① 以下一段文字在本书第五章第二节"瓦格纳"中已经摘引。

最好在半夜。"[1]

这份遗嘱肯定是写在罗马教皇批准他们的婚姻消息到来之前。当时他真是孤苦零丁，看不到任何令人乐观的前景。

转机来了。卡罗琳的信带来了真正的好消息。李斯特颇有一种重见天日般的感觉。事业受挫，生活上却打开了新的局面，这真像是有谁在和他开玩笑。

卡罗琳把婚礼订在 1861 年 10 月 22 日，李斯特五十岁生日这一天。她满怀喜悦地准备着一切，包括各种法律手续，婚礼的仪式，甚至于婚后新家的布置……她由衷地感谢罗马教庭对她的支持，准备把后半生都交给这座圣洁的城市。

13 年了，卡罗琳终于盼来了上帝的垂怜和允诺，她内心的感恩之情无以言表。

---

① 摘自威尔金森：《李斯特传》。

第六章
罗　马

(一)《圣伊丽莎白传奇》

当一个目标长久地达不到的时候,人们便会以为那目标就是一切,它远远地看起来是那样的辉煌美丽。而当这目标一下子矗立于眼前,只需一抬手就可以握住的时候,失落感便在瞬间降临了。他会怀疑自己一向追索的这个目标,是不是真有这么重要的价值。

有人冷眼旁观李斯特与卡罗琳的关系,认为是一种很尴尬的局面。李斯特对这位中年妇女早已失去了那种可称之为"爱"的感情,但是他的良心又使他对卡罗琳有一种内疚和责任感——这位勇敢的妇女放弃了自己的地位和财产,甚至于放弃了自己的尊严,追随他这么多年,他难道能离她而去吗?他必须回报卡罗琳,即使这要牺牲他的自由。

李斯特决定接受命运带给他的一切。他做出一副欣喜的样子,在魏玛等待那个婚礼。

魏玛现在变得很安静了。"新音乐"所引起的种种争论由于李

斯特的辞职而烟消云散了。可是这种安静倒让魏玛人感到了失落，因为他们的城市变得无声无息了。那位丁盖尔什泰德吹牛许下的宏愿——振兴古典戏剧，竖立魏玛的伟大形象，根本没有一点成效可言。大公爵开始听到人们的抱怨了。而李斯特和卡罗琳的婚姻得到罗马教庭支持的消息，也使大公爵颇受触动。虽然李斯特目前还住在阿尔腾堡，可他一定会走的，那时，魏玛可就真的再也没有魅力可言了。

经过一番周密的考虑，大公爵派人来探询李斯特的口气：是否愿意和丁盖尔什泰德共同管理魏玛宫廷的文化事业？回答是不。

李斯特被魏玛人伤透了心，他决不愿意再与那批庸人共事了。整整十年，他在这座城市里辛勤地工作，把魏玛变成了欧洲音乐文化的中心，可是这一切都被几个庸人毁掉了。他们不配担当文化发展的重任！

在等待的日子里，李斯特又开始了新的创作。管弦乐曲《勒瑙的浮士德的两个场景》是1860年末完成的。尽管李斯特已经把浮士德这个题材写成了一部大型交响曲，可他仍感意犹未尽，尤其是在读了奥地利诗人勒瑙的作品《浮士德》之后，又一次产生了新的创作灵感。勒瑙的诗歌与歌德的观点截然不同，他让浮士德面临一种缺乏任何绝对价值的荒谬绝伦的生活，因而作品充满了离奇的色彩（勒瑙本人的生活一直处在动荡之中，事业上的失意和恋爱的屡屡失败导致他对生活失去了信念，他后来死于困扰了一生的精神病中）。

李斯特向来对新奇的体裁有极大的兴趣。他从勒瑙的诗中选取了两个有趣的场面，写成了两首管弦乐曲，标题分别是《夜骑》和《乡村酒店中的舞蹈》。这两首曲子各自独立，所以常被人们单独演奏，而最受人们喜爱的是第二曲，它又被称作《第一梅菲斯特圆舞曲》（二十年以后他又写了《第二梅菲斯特圆舞曲》）。

《夜骑》描绘了这样一个场面：春夜的乡间空气温暖怡人，只有

夜莺在轻声歌唱。浮士德孤独地骑着马，漫无目的地闲逛。他聆听鸟儿啼鸣，又遇到唱着圣歌的朝圣者的队伍，这更使他感到自己生活的无意义，不禁潸然泪下。

《乡村酒店中的舞蹈》描绘的则是一个狂乱的场景。勒瑙的在诗中描绘了这样一个场面：小酒店里正在举行婚礼喜筵。乡村乐师拉着小提琴，村人快乐地跳着舞。魔鬼梅菲斯特带着浮士德走了进来，浮士德一下子被一位黑眼睛的姑娘吸引住了。打扮成猎人的梅菲斯特从乡村乐师手中抢过提琴，拉起了戏谑的曲调。浮士德拉起姑娘的手，边舞边离开喧嚣的宴会，走进森林。夜莺在耳边啼鸣，却带着不祥的意味。

李斯特的音乐一开始就提供了带着邪气的狂欢气氛，弦乐在低音声部的节奏富于舞蹈的弹性，曲调旋转着，越来越疯狂，达到了狂欢的高潮。中间一段稍稍松弛下来，一个抒情的段落是浮士德倾诉爱情的场面。小提琴独奏引出了夜莺神秘的叫声，木管此起彼伏地在弦乐背景之上闪烁着。舞曲节奏再次出现，而且变得比先前更加疯狂，更加粗暴，高潮过后，又一次出现长笛模仿的鸟叫，以及大提琴的咏唱，竖琴的刮奏，小提琴的幽咽……结尾出人意料地干脆，在速度迅速加快的同时，整个乐队加入进来，造成了最后的辉煌。（李斯特曾写了第二种结尾，它是在高潮之后渐渐平息下来，暗示一场风流结束了。但是通常人们喜欢演奏第一个方案，因为它更有舞台效果。）

在这段日子里，李斯特还写了情绪沉重的《三首葬礼交响曲》。第一曲是《死亡》，这是李斯特为纪念他的儿子丹尼尔创作的。总谱从头至尾都写着拉梅内神父的散文，开始的一段是这样的：

他们曾经活在这世上。他们已经度过了时光之河。在岸的这边曾经听到过的他们的声音，如今已全然消失了。谁能告诉我们，他们如今在哪儿？祈祷吧，他们已经死去，死在上帝的怀抱里。（1866年，李斯特为这首进行曲添加了男声合唱，用拉丁文演唱了

这段祭文。)

1861年8月,李斯特离开了阿尔腾堡。他先是去了柏林,然后又一次来到巴黎。与老朋友的会面使他心情豁然开朗,他甚至又恢复了年轻时的性格,弹琴,喝酒,和年轻的姑娘们开开玩笑,调调情。

10月21日,预定婚礼日子的前一天,李斯特来到罗马。

卡罗琳满怀喜悦地迎接他。可是她敏感地发现,对这婚姻,李斯特并不像她那么高兴,相反,他很冷漠。在后来的回忆录中卡罗琳写道:

“弗朗茨10月21日到达罗马,我当时就意识到了他的变化。他变得无所谓起来。同我结成一种正式的伴侣这种想法对他再也不是一种需要了。”①

李斯特的女儿柯西玛则一针见血地说,她的父亲把这场婚姻看作是“一次葬礼仪式”。②

婚礼也好,“葬礼”也好,李斯特是逃脱不掉了。10月22日,他与卡罗琳·维特根斯坦穿戴得整整齐齐,来到装饰得辉煌庄严的罗马圣卡洛教堂。就在婚礼即将开始的最后一分钟,一位红衣主教的秘书闯入了教堂。他宣布,这婚礼不能举行,宗教法庭必须对此事重新审理,因为他们发现了一些新的情况。

李斯特心中的感觉大概是“获救”了。而卡罗琳则发了誓:再也不考虑结婚的事了,哪怕是宗教法庭最后同意他们结合。她的心彻底地凉了。

据有人观察,卡罗琳的转变是因为她决定将终身奉献给宗教,过一种女修士般的隐居生活。她从这被阻的婚礼上看到,上帝并不赞成她和李斯特结合。

---

① 摘自威尔金森:《李斯特传》。
② 同上。

而另一种人则认为这是她看到了李斯特对婚姻生活的淡漠而心灰意懒了。科内利乌斯写道：

“他们的结合是这世界上最不合适的婚姻生活。将他自己拴在一个年长的女人身上，这对他是期望过分了。他仍需要骑士风度，或不管怎样他要显得这样，对外界他做的像是似乎他愿意与卡罗琳一起实施结婚计划的，但是在罗马他是如此公然地冷淡她，以致这位女人强迫自己放弃了自己的计划。”①

宗教法庭的调查结果真是令人吃惊：卡罗琳的丈夫早在1855年就已办理了离婚手续，可是他一直没有通知卡罗琳。

原来早就是自由的了！卡罗琳对自己始终被蒙在鼓里感到气愤至极。她丈夫的阴谋现在得逞了，他一定在幸灾乐祸呢。承认命运吧，这一切是无法改变的！

几年以后卡罗琳的前夫在俄国去世了。卡罗琳在自传中写道：

“李斯特再也没有问我结婚可能与否。当然他是准备在任何时候同我一起站在圣坛前的。但是我知道，如果他这样做，也只不过是履行一种职责。因此，我也再不向他提起此事。”②

卡罗琳把自己关在屋子里，开始写一本巨著：《罗马天主教会外部弱点的内在原因》。这是一本攻击梵蒂冈教会当局的书，一共有24卷，每一卷都长达一千页以上。她写了二十多年，直到去世。

李斯特没有离开罗马。他时常去看望孤独的卡罗琳（她的女儿已经出嫁），和她讨论信仰问题。他们的关系发生了彻底的变化：再也不是情人式的，而是老朋友了。

五十多岁的李斯特，头发全白了，可是他仍然风度翩翩，腰板笔直，目光炯炯，甚至还会时不时地透出年青人的顽皮和天真来。他重新出现在社交场合中，成为受欢迎的中心人物。另一方面，他

---

① 摘自威尔金森：《李斯特传》。

② 同上。

的创作灵感纷涌而至，他愉快地投入到新的乐思中，写出了数部杰作。

清唱剧《圣伊丽莎白传奇》的写作，始于 1857 年，完成于 1862 年。这是李斯特最伟大的宗教作品之一。

圣伊丽莎白是匈牙利公主，国王安德鲁二世之女。在童年时她就被许配给了图林根（德国的历史地区）领主赫尔曼一世之子路易四世。1221 年，路易继位，迎娶伊丽莎白。他们曾有过一段幸福的生活，但是不久路易就随第六次十字军东征，1227 年在军中死于瘟疫。路易的弟弟亨利执政以后，伊丽莎白离开了图林根宫廷，投奔自己的叔父、班贝格的主教。她参加了方济各会，并且在乌尔堡建起了济贫院，收容贫民和病人，为他们服务终生。1231 年她去世时，年仅 24 岁。

关于伊丽莎白的传奇相当多，人们把她看作是天使、圣女，而且教会在她去世四年多以后，正式宣布她为圣徒，于是她短暂的生平便成了艺术家们创作的兴趣点。

李斯特选择这个故事作为音乐题材，最初的启发来自奥地利画家施温德的一组作品。这是画家为距魏玛不远的瓦尔特堡大教堂所作的壁画，描述了匈牙利的圣伊丽莎白的动人传奇。李斯特从这些画中得到的并不是视觉形象上的联想，而是真正的心灵的感动。作为穷人救星的伊丽莎白在理想上与李斯特是一致的。早在三十年代，李斯特就在拉梅内神父和圣西门等人的著述中受到了影响，对于社会上的诸多问题比如人与人之间的不平等、财富分配的不合理等有深刻的思考。当然，一个艺术家是没有能力来改变这一切的，但李斯特是一个有社会责任感的人，在他的许多论文中都谈到艺术家应该关注并影响人们的道德观念。另外，圣伊丽莎白的种种善行与李斯特在生活中的实际做法也有很多共同之处，他这一生中向慈善机构、教育机构捐了不知有多少钱，他自己倒没有什么积蓄，生活一直过得很简朴——在这一点上和瓦格纳形成了巨

大的反差。瓦格纳在晚年极度追求生活的奢华，仿佛是要弥补前半生的窘困似的，到了让人发指的地步。

圣伊丽莎白的传奇成为李斯特的创作题材，还有一个原因，这就是对宗教音乐的兴趣。李斯特很欣赏亨德尔、巴赫和海顿的清唱剧，但是这种体裁在浪漫主义时期已接近灭绝了。门德尔松的《圣保罗》、《伊利亚》和舒曼的康塔塔《天堂与仙子》、《罗斯朝圣》，以及柏辽兹的弥撒曲、安魂曲等，都不属于亨德尔传统的继承。李斯特认为，使真正的宗教清唱剧传统重新焕发出生命力是十分重要的任务，这不仅是对一种音乐形式的继承与发展，而且也是对教堂音乐文化改革具有重大意义的一件事。

李斯特把他在交响诗、交响曲创作中最杰出的手段——主题性的内在逻辑——运用到了清唱剧中，这是相当引人注目的一个进展。他采用了匈牙利民间音乐素材，其中有些是他专门请匈牙利音乐家为他收集来的曲调，包括民歌和古老的圣咏，通过这种音乐上的血缘关系，李斯特获得了一种在精神上返回故土的快慰。

清唱剧的文本是李斯特委托德国作家、诗人奥托·罗奎特撰写的。卡罗琳·维特根斯坦根据施温德的壁画所作的构思草案是罗奎特写剧本时的依据。此外，李斯特还从亚诺什·N·达尼利克的《匈牙利的圣伊丽莎白传奇》中受到许多启发。为了保证作品的“历史真实性”，李斯特请达尼利克为他寄来了宗教音乐原始资料，而他的德国学生、管风琴家哥特沙尔格则为他找来了古老的、据说是十字军时代的德国圣咏。李斯特为这部巨作所作的准备工作是相当充分而周密的，除去外在环境因素，长达五年的创作时间显然是有必要的。

清唱剧的文本叙述了圣伊丽莎白短暂一生中的五个重要时刻：

1. 小女孩伊丽莎白来到异乡，开始了新的生活；

2. 成为年轻的妻子和穷苦人的保护人，出现种种奇迹；

3. 怀着极度的忧虑与前去参加战争的丈夫告别；

4. 成为受辱的寡妇被婆婆夺去孩子，赶出家门；

5. 去世。在精神获得安息的一刹那发生了奇迹：天使带领她从痛苦的深渊中升上了天国的家园。

剧本以叙述的口吻讲述了整个故事，其中有些地方还采用了对话形式。但戏剧性效果并不是作者的目的，实际上这部作品是一个宗教训诫，目的是引发人们精神上的觉悟。它带有神秘戏剧的特点，是中世纪“舞台清唱剧”和“圣灵喜剧”的后裔，同时展示了两个层次：写实的、日常生活的和精神的、理想主义的。

李斯特从这个历史题材中找到了他所感兴趣的东西，即运用丰富的手段，写出激动人心的、富有画面感的、紧张的和节日性的各种场面。同样很有吸引力的是传奇故事的内在深度，它有着一种精神冥想的性质。当然李斯特也考虑到了作品的审美价值，他希望搞出一种类似于“诗歌与宗教之和谐”[1] 的意境，它们集中表现在几个情感深刻的章节中：序曲，玫瑰奇迹和圣伊丽莎白面对贫苦人的动人的独白。这种在精神深思与舞台戏剧表演之间的对比，使这部清唱剧具有了双重性：半是舞台戏剧，半是祈祷。

李斯特在清唱剧中还运用了一些歌剧性质的手法，比如半朗诵半歌唱的曲调，人物的对话，紧张的矛盾冲突，第四乐章中的戏剧性气氛等等(这部作品曾有几次在自然生活环境中上演，但是李斯特并不赞同这种做法，他觉得作品的深刻性离开了舞台这个特定的环境会大打折扣)。

相比较而言，李斯特在魏玛时期的创作在风格和语言上是色彩丰富、对比鲜明的，而在稍后即 1860 年左右，他的音乐变得比较内心化了。这是他创作新时期、新风格的开端，其中一个重要形成因素是他与宗教的日益靠近。他对格里高利圣咏和教会调式有了

---

[1] 见本书第二章第一节。

更加深刻的了解，在其中发现了宝贵的创作资源，这对他的音乐风格产生了重大影响。《圣伊丽莎白传奇》就是他这种发展倾向的第一部大型作品。

对于这部作品的曲式，李斯特自己称之为“编号”式的，这相当于歌剧中的“场景”式，它包括合唱、咏叹调、对话等等小段落。但是李斯特通过调中心的手段，将这些在不同调性上的小段落紧密结合到了一起，这实际上与他一贯的交响性思维是一致的，假如将这部清唱剧从“纯音乐”的角度而不是戏剧化、文学化的角度来观察，它的音乐逻辑是相当严密的。

整部作品分为两大部分，各含有三个场景，这首先就获得了一种平衡感。两大部分的速度安排又都是快—慢—快，中心是抒情的段落。这两个抒情的慢速段落在主题素材上又与全曲的两端——管弦乐序曲与终曲合唱——有着密切的内在联系，于是这四个“点”成为整座“大厦”四个有力的支柱。使全曲富于内在逻辑的，除了结构上的对称、平衡以外，还有李斯特最擅长的“主题变形”手段。他把一条带有格里高利圣咏风格的主题运用于几个重要的段落中，它的每次出现都有新鲜的变化。其它主题材料与主要主题的调性关系也有着一定的格局，这样一来，整部清唱剧又仿佛是一个巨大的奏鸣回旋曲式了。

李斯特的主题含有特殊的象征意义——这与瓦格纳歌剧创作中的“音乐标签”有些类似，如十字架的闪光、伊丽莎白丈夫的叹息、最后的葬礼场面等等，均采用了同一个三音动机，而婆婆索菲亚暴虐的性格则由一个带有攻击性的动机来象征。也许这显示出李斯特受到瓦格纳这位歌剧改革者的影响，但象征性手法早在几百年前的宗教音乐中就已有大量运用，这是一个古老的传统。

李斯特的管弦乐技巧在这部清唱剧中也有精彩的展示，巴托克曾评价说，李斯特的配器手段具有极其独特的个性，他是十九世纪除柏辽兹和瓦格纳以外的又一位配器大师。

《圣伊丽莎白传奇》的整个结构如下：

第一部分

序曲(管弦乐)

1. 小女孩伊丽莎白来到瓦尔特堡。

  a. 人民和领主赫尔曼欢迎她(合唱与男高音独唱)

  b. 陪同伊丽莎白前往的匈牙利贵族致辞(男中音独唱)

  c. 赫尔曼的回答(男高音)

  d. 路易与伊丽莎白初次见面(童声对唱)

  e. 孩子们的游戏与合唱(童声合唱)

  f. 人民再次表示对伊丽莎白的欢迎(合唱)

2. 领主路易

  a. 狩猎之歌(管弦乐间奏及男中音独唱)

  b. 路易与伊丽莎白相遇(男中音与女高音对唱)

  c. 玫瑰奇迹(对唱与合唱)

  d. 感恩祈祷(二重唱与合唱)

3. 十字军

  a. 十字军合唱

  b. 领主路易的宣叙调(男中音独唱与合唱)

  c. 路易与伊丽莎白告别(对唱、合唱)

  d. 十字军进行曲

第二部分

4. 女伯爵索菲亚

  a. 女伯爵索菲亚与管家的对话(女中音与男中音)

  b. 伊丽莎白的悲歌(女高音独唱)

  c. 伊丽莎白被逐出宫廷(女中音、女高音对唱)

  d. 暴风雨(男中音、女高音和管弦乐段落)

5. 伊丽莎白

  a. 祈祷(重唱与合唱)

b. 梦，想念家乡(女高音独唱)

c. 穷人的合唱。行善。(合唱与女高音独唱)

d. 伊丽莎白之死(女高音独唱)

e. 天使的合唱

6. 伊丽莎白的神圣葬礼

a. 管弦乐间奏曲

b. 霍亨斯陶芬的国王腓特烈二世(男中音独唱)

c. 穷苦人与人民的送葬合唱

d. 十字军队伍

e. 宗教合唱。

在一开始的序曲中，李斯特就奠定了圣伊丽莎白的纯洁、温柔性格，他用极其细腻的赋格手法不断地重复一条动人的旋律，音色的选择是从轻柔、清澈逐渐发展为辉煌、响亮，这代表着上帝神圣力量的胜利和对年轻女圣徒的赞美。

伊丽莎白首次出现，是一个娇弱天真的小女孩，在众人的欢呼和领主赫尔曼的热情接待下，她还不谙世事的样子引起人们无限的爱怜。童声合唱中充满了孩子气的旋律和节奏使庄严的迎接仪式增添了活泼的情趣。

第一部分中的第二段"领主路易"是一个富于戏剧性的段落。李斯特先写了一段快乐的器乐前奏，让狩猎的号角声此起彼伏，描绘了愉快的山间逐猎的情景。然后，青年路易唱起狩猎之歌，气氛始终是明朗欢快的。但当他发现身后树丛中的伊丽莎白时，情绪便急转直下了。这一段的歌词是这样的：

路　　易：晚星已升起在古老的城堡那边，我应该调转马头，踏上归程。不，等一等，有什么在绿叶间闪动？是逃脱的小鹿吗？——伊丽莎白？

伊丽莎白：我的丈夫，我迷路了！

路　　易：伊丽莎白，你的脸为什么红了？你在我的注视下发

抖！坦白吧！你隐瞒了什么，为什么如此惊慌不安？

伊丽莎白：亲爱的，请不要问！

路　　易：你做了什么错事吗？你这样颤抖着，避开我的诘问。不要再逃避了，你必须服从我，这是你的本分！你拿着什么？快松开衣裙！你不理睬我的话吗？

伊丽莎白：我服从你！请等一等，我向你坦白。我在路上采集了一些玫瑰，它们的香气和美丽迷住了我，使我迷失了回家的路。

路　　易：就是为了这个原因，你躲避我的目光？

伊丽莎白：请你怜悯我，请怜悯我！

路　　易：啊，真可耻！这张嘴在撒谎！伊丽莎白！伊丽莎白！

伊丽莎白：请你看着跪在你脚下的可怜的人，请听我至诚的坦诉：我的确隐瞒了事情，在上帝和你面前撒了谎，我没有采集玫瑰，而是一直跟在你后面，打算去那边的茅舍。一位父亲死了，他的孩子们饿得直哭，却没有一点食物。我从家里拿了面包和葡萄酒，要去送给他们！（打开衣裙）

路　　易：啊！多么奇妙！玫瑰！在这静谧的傍晚的空气中，它们散发出迷人的芳香。

伊丽莎白：噢！上帝啊，玫瑰！

路　　易：告诉我，这是怎么回事？怎么，有光环围绕在你的头上？

伊丽莎白：我的确是拿着面包和酒，去帮助可怜的孩子们，可是现在，它们却变成了玫瑰！我的头发昏！

这一段紧张的对话逐渐把情绪推向高潮，而当伊丽莎白向丈夫坦白了真情之后，原因一下子变成了抒情的，在竖琴明澈的琶音之上乐队奏出了序曲中那优美安详的主题，它代表着奇迹的降临。合唱队欢呼着加入进来，然后是路易和伊丽莎白的祈祷，他们向上

帝的奇迹表达感恩之情。这是一段极为甜美和谐的二重唱：

我们赞美他，因他降福给我们，创造出伟大的奇迹！他将引领我们，当我们徘徊在黑暗中，他是我们的领路人。

合唱队轻声加入进来，最后达到赞颂的高潮：

你将与天使一道分享快乐，看这玫瑰的象征多么美丽！上帝祝福你们的家园，祝福你们的一切。光环围绕着你和玫瑰，它们开放在你的面前。

李斯特将那条主要旋律通过各种手段重复了一次又一次，营造了圣洁幸福的气氛。他没有像以往那样使用交响诗中夸张的手法以及浓重的配器，只是适度地、从容地让情绪自然流动，这一段细腻清澈的音响反倒获得了极其有效的震撼人心的力量。

接下来是一首男声合唱(高潮处加入了女声)“十字军之歌”，它坚定有力而且神圣庄严，铜管吹出进军号角音调，给人以战斗迫在眉睫的感觉。路易唱起了庄重的宣叙调，他要求留在城堡中的部下保护好他的妻子和孩子，让她远离一切危险。

伊丽莎白恋恋不舍的告别令人柔肠寸断，这个场面是歌剧式的，但李斯特没有像歌剧那样写作独立的咏叹调，而是将全景一气呵成，乐队与声乐细腻有机地交织在一起，情绪上是连贯的。

在整个第一部分即将结束时，李斯特用一首辉煌的管弦乐进行曲来代表勇往直前的十字军。它的后半部分由于采用了一条古老的欧洲人熟悉的宗教旋律，使气氛变得格外神圣。进行曲结尾的合唱达到了第一部分的高潮顶点。

第二部分的开始愁苦凄凉，一支单簧管形单影只地倾诉着，仿佛是伊丽莎白处境的写照。一个攻击性的音乐动机突然闯了进来，这是路易的母亲、女伯爵索菲亚冷酷无情的音乐形象，也是厄运的象征。当索菲亚唱起恶毒的词句时，乐队不断地重复着这个攻击性的动机，增强了不祥的感觉。

索菲亚与伊丽莎白的对话是很激烈的一个段落，乐队在这里

起到了重要的情绪宣染作用，也表明了作曲家在恶与善面前的态度——当伊丽莎白歌唱时，乐队仿佛是在为她的权力抗争，为她的不幸而哀伤。当她最终被迫与孩子们分别，不得不离开宫廷时，乐队用一个很长的段落来描绘可怕的情景：暴风雨袭来，闪电烧着了古老的城堡，把恶人全都烧死了。这里的配器效果使人毛骨悚然，李斯特成功地描绘了上天愤怒的惩罚之火。

接下来的祈祷与前面的紧张激烈形成鲜明对照，它是那么柔顺、和谐，表现出虔诚的信仰。伊丽莎白的大段独唱令人产生无限的同情。她从哀伤的倾诉开始，逐渐表现出灵魂深处的净化和升华。对童年生活的回忆使音乐有一个短暂的情绪转变，显得轻快而明朗了，随即这回忆变成了更加热切的祈求，这是伊丽莎白在为自己的祖国祈祷：

伊丽莎白：可爱的童年梦！那早已忘却的情景出现在我的眼前。在这金色的梦境中，我看到了故乡的土地，它一望无际。噢！匈牙利，我的祖国！透过碧蓝的天空，我感到我的灵魂乘着和风向上升去，我看到我的父母在流泪，为他们茫然迷失的孩子而哭泣。噢，天父，请你保佑我的祖国，让你的祝福有如洒自天国的甘露！

孤独而重病的伊丽莎白住进了小茅屋里，可是她仍然把她仅有的衣服和食物拿出来帮助穷人。这里的“穷苦人合唱”是十分朴素的赞美歌，为了更加突出其圣洁的感觉，李斯特去掉了乐队（有时仅用弦乐作柔和的陪衬），写了一大段无伴奏的合唱，音响尽管轻柔，但在精神上却达到了感人的高潮。

“伊丽莎白之死”很容易使人联想到瓦格纳的“伊索尔德之死”，它是崇高神圣的，深深迷醉于灵魂之升华和解脱之幸福中的。李斯特在这里强调了全曲的主题，它是伊丽莎白的象征，也是神迹的象征，温柔美丽，闪烁着奇异的光彩。“天使的合唱”远远传来，带来了天国的赞美。这歌声越来越近，越来越响亮，弦乐高音区飘逸的色彩与竖琴泉水滴落一般的声响叠置在一起，描绘出一幅迷

人的天堂景色。

全曲最后一部分从管弦乐的间奏曲开始，它是辉煌的，得胜的，李斯特回顾了前面出现过的各个主题，包括十字军合唱的旋律等，使用了大量的铜管乐器。中段是圣咏旋律，可以想象这条熟悉的圣咏会在听众中间引起多么巨大的共鸣！最后，铜管再次奏起凯旋之歌，它甚至有节日一般的热烈欢腾气氛。

接下来的各段独唱与合唱是一系列的对伊丽莎白的赞颂，来自国王的、人民的、十字军的、教堂的……每一段各有特点，最后融合为一个辉煌壮丽的大赞美歌，结束了整部清唱剧。

李斯特的宗教音乐带有鲜明的十九世纪浪漫主义标记。一方面，他有神秘主义的倾向，这对古典时期的理性而言是一种反动；而另一方面，它又是富于拉梅内和圣西门提倡的宗教自由、人道主义精神的。"人民"这个形象在他的宗教思想中占据了重要的地位。在音乐上，李斯特的做法也是多元化的：古老的圣咏曲调、庄重的宗教仪式与戏剧性的场面、音画式的管弦乐段落有机地结合到了一起，构成了新的形式。

李斯特是一个真诚的天主教徒，他没有像柏辽兹那样，把写作宗教音乐的兴趣单单放在音响效果和形式上，而是真正沉浸到了宗教内容当中。尽管他精心营造主题与曲式结构，但这一切都服从于他的宗教情感，因而全曲的纯净、虔诚是柏辽兹所无法达到的。他的宗教沉思使他始终把握住了整体气质。

（二）《基　　督》

又一个坏消息从巴黎传来：李斯特的长女布兰丁突然去世了。

布兰丁是因分娩去世的，年仅 26 岁。李斯特万分痛心，他万万没有想到他的两个孩子会走在他的前头。生命是多么脆弱，人生是多么虚幻！

李斯特搬到马里奥山上的罗沙里奥圣母修道院里，希望能在这宁静的环境中忘掉世间的苦恼。

马里奥是一座小山，从山上可以俯视到整个罗马城。在这座小小的修道院里李斯特找到了内心的平静。他除了写作以外，还常常弹奏一架小管风琴。与他相伴的只有一个仆人，以及沉默寡言的修士们。

李斯特阅读了修道院里珍藏的大量宗教书籍，一些有关圣方济各的传记吸引了他。方济各出生于意大利的阿西西。在1205年，他与三个朋友以组织新的修会为号召，身穿粗布长袍，手托食钵，赤足前往法兰西、西班牙、摩纳哥、埃及等地劝人参加，受尽了种种磨难。四年以后，他们终于获得了教皇的批准，建起了方济各托钵修会。

李斯特为圣方济各写过两部作品。第一部是使用了男声合唱队与乐队、管风琴的清唱剧《阿西西的圣方济的圣歌》，它带有修道院式的清心寡欲、朴素庄严的特色；另一部是钢琴的《传奇曲两首》，它比较自由，带有美丽的幻想色彩，其中的两首小曲分别是《阿西西的圣方济向鸟儿布道》、《波勒的圣方济在水面上行走》。

"向鸟儿布道"的场面十分迷人：树上各种各样的小鸟在婉转歌唱，森林里处处是奇妙的声响。圣方济来到这里，开始对它们讲道。整首小曲的音响是细腻亲切的。第二曲描绘了圣方济一手举着燃烧的煤炭，另一手高举起来，在水面上行走的奇异景象。李斯特十分形象化地表现了圣方济行走的样子，同时让钢琴作了高难度技巧的展示。据说在阿尔腾堡的书房里，李斯特一直挂着以这个场面为题材的斯坦勒所作的油画。

管弦乐的《三首葬礼进行曲》之二《夜》是为纪念女儿布兰丁而作的。李斯特在三年前为儿子的死写下第一曲的时候，绝想不到还会再写一首，为又一个死去的孩子再唱悲歌。他把米开朗其罗的四行诗写在了乐曲的开头：

已经这么久了，在这大地上

到处是不公正和耻辱。

我凝视着它

却看不到也感觉不到一丝幸运。

这首管弦乐曲是钢琴曲集《旅游岁月》第二卷《意大利游记》中《沉思者》的扩展，加上了新的中部和尾声。他把古罗马诗人维吉尔的一段诗记在乐谱的最后，这是关于埃涅阿斯（维吉尔长篇史诗《埃涅阿斯记》中的主人公）对故乡的思念，以及在战争中死于异乡的一段描述。李斯特可能对自己的命运产生了种种悲观的联想，他是否也会像埃涅阿斯一样，永远失去故土呢？他曾对人说，希望在他死去时，人们在葬礼上演奏这两首葬礼进行曲，但不幸这个愿望没能实现，这部作品直到1912年才首演于魏玛。

《三首葬礼进行曲》之三《塔索的丧葬凯旋》作于1866年，它是为交响诗《塔索》而写的一个尾声，采用了原交响诗中的一些素材，但是和早期作品不同的是通篇有一种高贵、严谨的风格。

从1862年开始动笔的清唱剧《基督》，是这几年中最重要的创作。它所耗费的时间与《圣伊丽莎白传奇》差不多，都是五年，直到1867年才完成。李斯特在这五年中走过了重要的心路历程，《基督》不仅实现了他关于宗教音乐创作的种种理论，也使他在精神上与上帝的天国更加接近了。

在《圣伊丽莎白传奇》中，李斯特运用了一些古老的、原始的音乐素材来作为音乐的主题。在《基督》中，他更加强调了这一做法，整部作品中处处可以听到人们早已稔熟的圣咏曲调，它使作品带有一种朴素而亲切的特点。另一方面，李斯特还采用了文艺复兴晚期宗教音乐大师帕勒斯特里纳的写作风格，在和声处理上纯净和谐，获得了大理石一般沉静庄重的特色。他的这种向遥远时代的回归，正是十九世纪浪漫时期艺术创作的一个重要倾向，它在二十世纪的“新古典主义”潮流中则表现得更加强烈了。为了保证作品的

历史感，李斯特自己从圣经和天主教的赞美歌中选取了歌词，并要求用拉丁文来演唱。

全剧分为三大部分，共14个乐章。结构如下：

第一部分：圣诞清唱剧

1. 序曲
2. 报信天使之歌
3. 美丽的圣母
4. 马槽边的田园曲
5. 三圣王进行曲

第二部分：显现节后

6. 登山宝训
7. 主祷文
8. 教会的建立
9. 奇迹
10. 进发耶路撒冷

第三部分：受难与复活

11. 我心里甚是忧伤
12. 痛苦的母亲
13. 复活赞美歌
14. 复活

在作品的开头，李斯特抄录了《圣经》新约中"以弗所书"的第四章第15节，由一位神父吟诵：

"惟用爱心说诚实话，凡事长进，连于元首基督。"

第一部分从一首细腻柔和如田园诗一般优美的管弦乐序曲开始。李斯特用古老的格里高利圣咏(天降霖雨)作主题写了一段赋格，它的音乐形象正如写在旁边的圣经词句一般：

"诸天哪，自上而滴，穹苍降下公义，地面开裂，产出救恩，使公义一同发生"。（以赛亚书45章8节）

李斯特在这里表现出了一种喜悦的情感。弦乐的颤音犹如甜蜜的自上而下的甘霖，铜管与打击乐则代表着“公义”，它们的出现造成了从朦胧到光明的色彩变化。接着是一段由木管奏出的民间风格的牧歌，它仿佛是在闪烁着甘露的花草上飘荡着，在清新的田园空气中传播开来。李斯特的这段管弦乐前奏曲写得极为精细，听上去就像是室内乐队般清晰。后半部分出现了欢快的田园舞蹈风格，木管如鸟儿一般鸣啭，这音响使人联想到十七世纪的田园曲，比如巴赫与亨德尔清唱剧和康塔塔中的器乐间奏曲，它是那样地安详，而丝毫不带浪漫主义的夸张和躁动。

这部分中的第四乐章“马槽边的田园曲”是器乐的间奏曲，它仿佛是序曲的延续，单纯亲切，意趣盎然，使人联想到中世纪宗教绘画中常见的场面：牧羊人围坐在圣婴安卧的马槽边，吹奏起快乐的曲调，鸟儿和鸣，花草在微风中摇曳，田园一派和平的景象。后半段有一个情绪高潮，但最后仍以恬静安详的气氛结束。

除了序曲和间奏曲以外，第一大部分中的其它几个章节也是以田园风格为主，只是在“三圣王进行曲”中采用了行进的音乐形象，并在这一章的最后达到了响亮的高潮。李斯特运用了他在交响诗中常用的手法，获得了辉煌的交响性效果，但是这却破坏了整体风格，落入了俗套，与前面各章的深刻细腻相比，不禁使人怀疑他在写这一段是否心力有些匮乏。

第二部分从庄严的“登山宝训”开始，李斯特很巧妙地运用了序曲中的一个素材，但改变了原来的田园气氛，使之变得神秘沉重起来。视觉形象从田野转换到了教堂：高大深远的穹顶，透过彩绘玻璃的朦胧阳光，神龛前的烛火、阴影，穿着长袍的神父……男高音缓缓地唱出著名的“登山宝训”，合唱队轻声应和着，歌声回荡在教堂的廊柱与四壁间：

“虚心的人有福了，因为天国是他们的。哀恸的人有福了，因为他们必得安慰。温柔的人有福了，因为他们必承受地土。饥渴慕义

的人有福了，因为他们必得饱足。怜恤人的人有福了，因为他们必蒙怜恤。清心的人有福了，因为他们必得见神。使人和睦的人有福了，因为他们必称为神的儿子。为义受逼迫的人有福了，因为天国是他们的。”

独唱与合唱的交替，也许是李斯特有意描绘耶稣在山上传道，众人围绕着他聆听的场面。这种音乐形式与古老的天主教应答圣歌形式有直接的联系：神父与众教徒以应和方式反复吟咏祈祷文。这个段落始终保持着柔和宁静的基调。德国哲学家尼采1867年在迈宁根听到这个乐章时说：“李斯特在其中找到了类似于印度佛教涅槃似的奇妙感觉。”

第七和第八乐章保持了虔敬、庄重的风格。但从第九乐章起李斯特引进了戏剧性因素，他在这里生动地描绘了圣经中记载的奇迹：耶稣带领众门徒乘船渡海。风暴大作，小船颠簸在巨浪中，随时有倾覆的危险。门徒惊慌失措，大声呼救，耶稣却始终镇静地安坐着，他对人们说：

“为什么这样害怕？你们只有这么一点点信心吗？”

他站起身来，斥责作恶的风和浪，一刹那间，风平浪静。

李斯特在交响诗写作中练就的形象描绘能力在这里得到了充分发挥，从激烈的暴风雨场面到出现奇迹，都给听者留下了深刻的印象。

在带有亨德尔风范的合唱之后，音乐进入第三部分“受难与复活”。李斯特在这里运用了歌剧式的写法，叙述耶稣受难的经过。他对耶稣和圣母的内心刻划是极富人情味的。独唱、重唱、合唱的写法生动地描绘出十字架周围的气氛。比如耶稣在花园里的祈求：

“我心里甚是忧伤，几乎要死。

“我的父亲呀，假如可以，求你不要让我喝这杯苦酒吧！可是不要照我的意思，只要照你的意思。”

痛苦的哀求和坚毅的决心，被李斯特用暗淡和清澈的音响表

现得极其感人，这是他自己的从迷茫走向升华的精神历程的再现。

在最后乐章“复活”中，李斯特综合了整部清唱剧中的主要音乐素材，构成了伟大的赞美篇章。合唱队与乐队发挥了最大的能量，在钟声的鸣响中，在热情的欢呼中，结束了这部清唱剧。

1871 年的新年前夕，第一部分“圣诞清唱剧”在维也纳上演，由安东·鲁宾斯坦指挥，布鲁克纳[1] 演奏管风琴，演唱者是音乐爱好者协会合唱团。正式的世界首演是 1873 年 3 月 29 日在魏玛的赫尔德教堂，李斯特亲自担任指挥。300 人的大合唱团由来自魏玛、耶拿、爱尔福特和桑德豪森的歌唱家们组成。同年 9 月，李斯特的杰出弟子汉斯·里赫特[2] 指挥了这部大作在佩斯的演出。

《基督》是李斯特的自我救赎。他在歌颂耶稣基督的伟大行迹、歌颂基督永生的同时，寄托了他自己的理想，他自己也将在作品中获得永生。

（三）神父李斯特

1865 年 4 月 25 日，弗朗茨·李斯特在罗马圣彼得修道院隆重而简朴的仪式上，正式成为天主教会第四等级的修士。

根据教会规定，这一等级将不受到严格的约束，李斯特随时可以还俗。但李斯特是认真的，他在一封信中写道：

“由于确信这一行动将使我在正确的道路上更坚定，我的所有意图都是朴素与诚实的，我这样做是很自然的。此外，它与我年轻时的经历也正好吻合。随便来说，‘如果大氅不能造就一个修道士，它也不能阻止他成为一个修道士；如果修道士在内心已经修成，为什么不改变他的外表装束来运应内心呢？’”[3]

---

① 布鲁克纳(1824—1896)，奥地利作曲家。

② 汉斯·里赫特(1843—1916)，奥匈指挥家。

③ 摘自威尔金森：《李斯特传》。

仪式后，李斯特在一座修道院里住了几天。应一份杂志约请，他写出了一天生活的详细状况：

早上六点起床，在自己的小密室里独自沉思一会儿。回房间喝咖啡，在八点半参加弥撒（星期日则是在九点半参加大弥撒）。然后单独一人阅读《圣经》，参观圣餐仪式。中午在修道院食堂的一张小桌子上独自进餐（非常遗憾的是离圣坛上的修道士太远了，听不到他的读经）。下午在庭院里散步，读《圣经》，并有一小时的独自沉思。八点在静默中晚餐，随后与修道院院长讨论宗教问题直到九点半，十点熄灯。

一个始终处于社会生活舞台聚光灯下的明星，突然穿上修士的黑袍，遁入到修道院的大墙里去了，这件事不仅对李斯特本人十分重大，对于他周围的人们来说也是一个重大的事件，它仿佛是在平静的湖水里丢进了一块大石头。

罗马教皇庇护九世赞赏李斯特的这一举动，他把李斯特称作“我亲爱的儿子”，“我的帕勒斯特里纳”，“应该有法令规定雇佣你的音乐，用它来引导最顽固的罪人悔悟。没有人会抵抗得住的，我确信这一点。”

对李斯特的这一举动，卡罗琳·维特根斯坦十分满意，实际上她一直在督促着李斯特灵性生活的进步。他们只要在一起呆上一会儿，主要的话题就是宗教。这个不幸的女人对生活已不抱任何希望，她过着与世隔绝的日子，信仰成了她唯一的精神支柱。她希望在生活上离她越来越远的李斯特在精神上与她仍是紧紧相连的，这维系的力量只能来自于上帝。

可是有许多人对李斯特的举动感到不可思议，他们甚至用刻薄的语言来攻击他：

“这仅是他对世界的恩惠所作的稀奇古怪的一个回报，仅是为了使人们讨论起他。”“昨天我看见李斯特一身神父打扮。他正从一辆出租马车内出来，他的黑色绸袍令人啼笑皆非地在他身后飘动。

梅菲斯特装扮成一名祭司，这正是浪子的结局。”①

“装扮成祭司的梅菲斯特”这句精彩而形象的话，立即得到了众人的喝彩，他们津津有味地历数李斯特的风流韵事，他的“私生子”……他们要揭穿李斯特的骗局。

遗憾的是直到今天，人们仍然津津乐道于这句生动却实在过分偏颇的定语。其中有一个重要的原因，是李斯特流传于世的作品大多是华丽的钢琴曲，充满激情、多少有些夸张的交响性作品，而他那些深刻内省的宗教音乐却极少为人们听到。要知道，这些宗教音乐是多么不同于音乐会上李斯特的形象，那里面的世界是多么深邃遥远！

还有另一层原因。在没有深刻信仰的人眼中，任何宗教都是虚伪的甚至是可笑的。他们决不能理解加入教会等级这一举动对李斯特有多么重要。

许多艺术家把他们热爱的艺术视为宗教，视为心灵的归宿，甚至看作是灵魂救赎的道路。李斯特却认为真正的救赎是艺术所远不能及的。他何尝不为他的音乐艺术而迷醉？这么多年来使他青春荡漾的不就是缪斯的激励吗？但他最终选择了将音乐与宗教相结合、将自己的灵魂与上帝相结合的道路。在他的心目中，艺术对灵魂的救赎只能是部分的，只有宗教，才能真正彻底地解放全部灵魂。当他在教堂的穹顶下像以往一样祈祷的时候，他产生了一种与十字架上的耶稣更加亲近的感觉。

李斯特并没有打算从此远离他的缪斯。对他来说，音乐正是他通往精神圣地的彩虹之路。这个世界上多一位神父或修士并不会有多大的改变，而少了一个有影响的音乐家却是个很大的损失。何况，他的音乐具有非凡的感染力，它们对人类的灵魂或许会产生更加深远的意义呢。

---

① 摘自威尔金森：《李斯特传》。

李斯特不久就回到了世俗生活中。第一次作为“李斯特神父”公开露面，是在1865年8月回匈牙利参加“国家音乐学院25周年校庆”。这个学院是李斯特在1840年创办的，当时他首次回国，人们像迎接一位民族英雄似的向他欢呼，这一幕始终牢牢地印在他的脑海中。转眼间，25年过去了，他已是年过半百的人了，听到祖国的召唤仍然激动得难以抑制。祖国，对他来说永远是像母亲一样亲切温暖的字眼，尽管有时候他会受到来自那一方的严厉指责。

在接受邀请的回信中他写道：

“主席先生：

1864年12月19日来信所发出的亲切邀请使我感到荣幸，对此我表示热烈的感谢。请允许我以一个同胞的身份，以一个抱有良好愿望的艺术家的名义向你们表示感谢。1840年，我在佩斯参加了创建音乐学院的某些工作。如果能与诸位共同庆祝校庆25周年的纪念日，我将感到非常高兴……感谢您那样好心地提到我特别偏爱的《圣伊丽莎白》，我想以自己的作品来赞美生于匈牙利、葬于远离祖国的图林根的圣公主和她的美德。假如我的曲子能在匈牙利受到欢迎，那我将感到无比幸福。”①

李斯特在信中对人们演出《圣伊丽莎白传奇》的计划提出了一些具体要求，包括将德文歌词译成匈牙利文，并且准确地与音乐相配；建立一个好乐队，必须保证表演者有虔诚的精神等等。他十分高兴这部负载着他对祖国深厚情感的作品能够在布达佩斯首演。

1865年8月8日，李斯特再一次踏上了匈牙利的土地。

穿着修士长袍的弗朗茨·李斯特比过去更富魅力了。长长的白发，多了些沧桑的面容，在黑绸袍的映衬下显得极为动人。立即，他被热情的人们包围起来了。除了音乐界的老朋友，还有一大批新交，他们是《圣伊丽莎白传奇》的表演者，音乐早已在他们见到作者

① 摘自山道尔：《李斯特传》。

之前就使他们的心被崇敬和爱戴充塞得满满的了。他们渴望李斯特亲自来听他们的表演，亲自指挥他们，并且真心实意地称赞他们。

宗教界人士也比过去更加热情地迎接“李斯特神父”，他们已经把他看作是自己人，是心灵相通的兄弟。

当然，还有政府要员、贵族、各种各样的头面人物……李斯特被这股热浪裹挟着，几乎不得丝毫空闲。曾经因他的一本音乐论文而激烈批评他的报刊，现在为他登载着热情洋溢的诗：

维莱什马季给你戴上桂冠，
冠叶还在发绿，但他人已在坟墓。
连匈牙利人也没有赢得这样的长春藤，
尽管有许多人戴着花环。

俄尔甫斯征服了地狱，
天堂的灵感把你征服，
星星因你的表演而诞生，
一只天上的手静悄悄地为你赐福。

罗马抢走了你，但你还是我们的，
艺术的王国如此宽广，任随你在哪里。
如果你为祖国争光，
人民为你骄傲，世界向我们敬礼。[1]

排练在紧张而认真地进行。演出前几天，一家音乐杂志还刊登了李斯特对这部清唱剧的介绍，列出了音乐主题，并且把演出规模预先透露给了人们：共有 500 人的独唱、合唱与乐队的巨大阵营。这种种宣传引起了人们强烈的兴趣。

---

① 摘自山道尔：《李斯特传》。

8月15日,《圣伊丽莎白传奇》在布达佩斯的新维加多音乐厅隆重上演,李斯特亲自担任指挥。演出获得了成功。报刊上评论道:

“祖国的感谢将会追随着他……他为我们展示了一个全新的音乐世界。”①

一个星期以后的8月23日,《圣伊丽莎白传奇》再次上演于布达佩斯。李斯特的学生、女婿冯·彪罗和妻子科西玛专程赶来聆听这部杰作。冯·彪罗被深深打动了,他要了一份总谱去研究。一年以后他在慕尼黑指挥上演了它。1867年,李斯特又在瓦尔特堡亲自指挥了一场演出。从此,这部作品在欧洲几乎每一个重要的城市中连续上演,成功的反响不断传到李斯特的耳边。

整个8月,李斯特是在极其愉快的心境中度过的。人们又举行了好几场李斯特作品音乐会,演出了他的交响曲《但丁》、管弦乐《拉科齐进行曲》,甚至还在教堂里演出了《庄严弥撒》。

在人们热烈的请求下,李斯特又回到舞台上举行钢琴音乐会了。这大概是他自1848年告别舞台以后的首次正式复出(其间的十几年中他只是偶尔在综合音乐会上作些表演,或是为王室成员演奏)。他的复出简直使人们激动得发狂——音乐会尚未安排妥当,票价已被炒到了空前的水平。

毫无疑问,李斯特的表演让所有的人都非常满足,掌声、喝彩、热泪,还有大笔的收入。李斯特把钱全部捐献给了慈善机构,这又引起一片赞扬。

为了回报李斯特大师,人们像以前所作的那样,举行了他最喜欢的吉卜赛音乐晚会。让李斯特暗暗吃惊的是,他那本引起强烈反响的议论吉卜赛音乐的小册子竟没有任何人提及,好像他们都商量好了似的,大家都表现出绝对的善意。

临走时,李斯特接受了一份约稿:为庆祝匈牙利与奥地利的和

---

① 摘自山道尔:《李斯特传》。

平联合写一部《加冕弥撒》。经过长时间的动乱，匈牙利政府决定采用联合的方式谋求和平。他们渴望恢复经济，休整家园，于是，不顾在百姓中仍然蕴藏着强烈的民族情绪，政府向奥地利统治者伸出了和解之手。这部《加冕弥撒》就是为奥地利皇帝弗兰茨·约瑟夫一世在匈牙利的正式登基仪式(1867 年)而作的准备。

李斯特对于祖国和平的前景感到十分欣慰，他很愿意为这庄严的仪式贡献一份力量。很快他就有了关于《加冕弥撒》音乐风格和形式的设想。

回到罗马，李斯特看到一封来自巴黎的信：他的母亲安娜·李斯特去世了，享年 78 岁。他又一次感到那无法解脱的内疚。他这一生对不起的人太多了，可总是在做什么都来不及的时候他才想起自己的责任，这真是残酷的惩罚。

(四) 返璞归真

1867 年初，李斯特放下刚刚完成的《基督》，就铺开谱纸动笔写作《匈牙利加冕弥撒》。在一封给匈牙利作曲家米哈伊·莫索尼的信中他写道：

“首先我得从音乐的角度对这部作品的不寻常的简洁而表示歉意：我没法子避开我的教会上司的旨意，这就是尽可能地缩小作品的规模。除此以外，我希望这部作品有如下两个方面的特点：宗教的和匈牙利民族的，它们应该明确地显示出来。你将会看到我是多么仔细地考虑到使这部作品能够在任何场合上演，它是极其容易和柔顺平和的。声乐部分保持在最舒适的音区之内，器乐变奏也是采用对他们来说最舒服的方式。我放弃了等音以防止任何不协和的音响，约束自己不用那些我习惯上的手法，去掉某些带有攻击性效果的乐器、各种各样的打击乐效果、低音单簧管以及其他新发明的乐器；我甚至没有用竖琴。简而言之，这部弥撒的创作建立在

这样一个基点上：它可以被很好地实现并立即演出。”

尽管李斯特觉得他所受到的种种束缚限制了他的想象力，但在今天看来，这部弥撒仍然不失为一部杰作，它简洁而集中地表现出了作曲家的忠诚信仰与爱国情感，它既是国际性的，又是匈牙利民族的，既是传统的，又是富于创新精神的。尽管这部弥撒的写作目的是1867年的奥匈和解，但它并不意味着李斯特的音乐是一种妥协、折衷，它实际上是音乐发展新倾向种种特征的总和。

《匈牙利加冕弥撒》共有八个乐章：慈悲经(Kyrie)、荣耀经(Gloria)、升阶经(Graduale)、信经(Credo)、奉献经(Offertory)、圣哉经(Sanctus)、降福经(Benedictus)和羔羊经(Agnus Dei)。

第一乐章《慈悲经》是三段结构，它的三段歌词实际上只是三句话：

天主衿怜我等；基督衿怜我等；天主衿怜我等。

这三个句子各被多次重复，形成了三个段落。第一段的整体气氛庄严肃穆，先是管弦乐队朴素的齐奏与合唱队的齐唱交替，在末尾时两者交叠在一起，达到了高潮。中间段落以独唱为主，较为细腻和内心化。第三段由独唱者与合唱队共同高声咏唱，达到高潮后以弱力度收束。

第二乐章《荣耀经》的特点在于运用了一条匈牙利风格的曲调，这是李斯特从匈牙利特殊的音阶和《拉科齐之歌》中衍化出来的。

第三乐章《升阶经》(或译作《进台经》)采用了《圣经》诗篇第117篇：

“万民啊，你们都当赞美耶和华！万民啊，你们都当颂赞他！因为他向我们大施慈爱，耶和华的诚实存到永远。你们要赞美耶和华！”

李斯特在这里用合唱队的齐唱体现了他宗教观中的“人民

性”，音乐有着明显的中世纪风格。

《信经》则是彻底的“古风”教堂音乐，仅用一架管风琴为齐唱伴奏。李斯特原来打算采用一条格里高利圣咏，但后来他选用了十七世纪作曲家亨利·德·蒙特的一段旋律，将其处理为单声的格里高利风格，仅有少部分是两声部的。用这种简洁原始的手法来表现《信经》的内容是十分恰当的：

“我信唯一的主、耶稣基督、天主的独生子。他在万世之前由圣父所生，他是出自天主的天主，出自光明的光明……”

第五乐章《奉献经》是一首器乐曲，带有细腻的室内乐风格，独奏小提琴奏出一条极其动人的旋律，带听者进入向往天国的心境。旋律是李斯特从一首匈牙利奉献圣歌中衍化出来的，在最后很从容地达到了高潮。

《圣哉经》的匈牙利民族特色也很鲜明，它突出表现在乐队伴奏的附点节奏中。李斯特的安排是从“万民欢呼”的高潮上渐渐降落下来，最后以梦境般的轻柔音响收束。

第七乐章《降福经》很容易使人联想到瓦格纳在《罗恩格林》第三幕间奏曲中对“圣杯骑士罗恩格林下凡”场面的描绘，李斯特的音响设计是从独奏小提琴开始，然后重唱组加入进来，而总体音响始终是明亮清透的。

最后的《羔羊经》再现了第二乐章中的匈牙利曲调，它带有哀伤、祈求的意味：

“除免世罪的神的羔羊，求你垂怜我们！求你赐给我们平安。”

这是李斯特在真诚而热切地祈祷上天赐给多灾多难的匈牙利以和平、安宁。

这部弥撒曲与李斯特在魏玛时期以及更早的作为钢琴炫技大师时期的创作非常不同的是，在情感上是纯朴的，在表现手段上是节制的，这反映了李斯特在音乐风格上的转变：他更加趋向于内心化，更重视精神体验，而非外在的音响效果。四五十年代的大胆创

新精神以新的形式体现，如对古老宗教素材及音乐模式的转化，对民间音乐更加高级的提炼、升华等等，而这一切都显得比以前更加深沉，没有了那种咄咄逼人的气势。

在李斯特创作《匈牙利加冕弥撒》的同时，一场暗地里的斗争正在匈牙利和奥地利的有关决策人士中间进行着。奥方皇室内部认为，这部加冕用的弥撒曲，按照传统，应该由有资格的皇家音乐指导来创作，而且必须由维也纳皇家教堂的乐队演奏。

布达佩斯教会音乐协会向宗教和教育部长爱特沃什·约瑟夫写了一封信：

"西托夫斯基红衣主教曾约请祖国享有世界声誉的儿子李斯特·弗朗茨为国王和民族结合的节日谱写《加冕弥撒曲》。按照常理，在这种民族的、从各方面讲都是匈牙利式的仪式上，应该用匈牙利的音乐。但现在报纸上散布说，根据传统的法律，关于匈牙利国王加冕典礼上的音乐，应该由维也纳宫廷乐队的指挥来考虑，这条法律至今不变。因此，教会音乐协会怀着无限的信任，向尊敬的宗教和教育部长先生阁下、祖国精神文化的法定守卫者、以自己的著作赢得声望的领袖提出请求，请您运用自己有效的影响，为实现上述目的提供援助。"

显然，这封信没有获得任何成效。几位文化界知名人士又一次向奥地利的伊丽莎白王后（这是一位富有同情心的、深受匈牙利人民尊敬的王后，在 1867 年的加冕仪式上她成为匈牙利女王）递上呈文。终于，他们得到了支持：可以在加冕仪式上采用李斯特的弥撒曲。但是有一些细节则必须听从奥地利方面的安排：指挥不能用李斯特，而是用奥地利皇家教堂乐队的指挥；其中小提琴独奏者不能用李斯特本来设想的匈牙利人莱梅尼，而改用维也纳乐队成员。

1867 年 6 月 8 日，布达佩斯的圣马赛斯教堂装饰得辉煌壮丽，皇亲贵族和各种要员、前来祝贺奥地利与匈牙利达成协约的各

国贵宾挤满了大厅。乐队与合唱队也都站好在他们的位置上，气氛既庄重又热烈。

李斯特在哪儿？他竟然没有被邀请出席。若不是被一位乐师悄悄带到了合唱队的座席里，他甚至听不到自己的音乐。此时他坐在那里，等待着仪式开始。他有些不安：这部作品在大教堂里演出，会是什么效果？

音乐学院学生科耐尔·阿伯兰尼生动地记述了当时的情景：

“李斯特没有等到加冕的国王或者他的那些著名的随员们从布达王宫出发……他早早地就独自起身离座了。他离开圣马赛斯教堂，步行向自己在城里的住所走去。多瑙河的右边堤岸和通往宣誓广场的街上挤满了成千上万的人，他们都在等待着从那边杰勒尔特山坡上传来教士们的欢呼，这标志着皇家队伍出发。但这时突然爆发出一个震耳欲聋的‘前奏’，这是热烈的掌声，如暴风雨一般隆隆作响，滚动在这长长的观礼队伍之中。起初人人都以为是皇家队伍来了，然而他们终于发现，走来的是一位伟大的艺术家，他独自一人在两旁夹道的人群中走着，身穿黑色的长袍，头上没有戴帽子，浓密的白发在微风中飘动着。他不断地向人们鞠躬，向着意料不到的、自发的欢呼致谢。人们为了能够看清楚他，便向他涌来，这使他十分局促。他一直没有躲过这欢呼声，直到他逃进家门。”

李斯特开始为自己作于三十年代的钢琴作品《旅游岁月》增添新的内容[①]。这是第三集，一共包括七首小曲。它不像前两集，有一个总的标题（“瑞士”和“意大利”），但后人常常称它为“罗马”，因为它们都是写于这座迷人的城市。也许是年龄的增长，心境的不同，这一集小曲显得很简朴，甚至可说是严肃。三十年前的青春气息和满腔希望，此时已变作了深深的叹息。

第一曲《天使颂》是题献给科西玛和冯·彪罗新生的儿子丹尼

① 第三集从 1867 年开始写作，到 1877 年才最后完成。

尔的。在第一集《瑞士游记》中，他曾为玛丽和他们的第一个女儿布兰丁的出生写过一首洋溢着幸福和感恩心情的《日内瓦之钟》，现在，来自罗马大大小小教堂的钟声整日回荡在耳边，可是布兰丁已不在人世了。百感交集的李斯特为外孙这个可爱的小生命吟诵起祝福的歌，但它不是欣喜的，却仿佛笼罩着浓浓的阴云，使人想到这是一个饱尝了人生辛酸的老人发自内心的慨叹。乐曲的高潮部分让人说不清是钟声的轰鸣还是内心忧愤的迸发，音响强烈而不和谐。最后，音乐又回到了一开始的朦胧而宁静的气氛中，钟声远远地消失在罗马的上空。

第二曲和第三曲都叫做《艾斯特庄园的绿柏》，它们又都称作《悲歌》。1864 年，李斯特曾在离罗马不远的蒂沃利的艾斯特庄园住过一段时间，那里有一幢十六世纪的古老宫廷，红衣主教、他的好朋友霍亨洛赫为他租下了其中的一套房间，这使当时事业受挫的李斯特获得了一段生活的安宁和精神上的修复。他在这两首乐曲中回忆着庄园里高大葱郁的绿柏，据说它们是意大利最大的树。不过据有人考证，第三首小曲最初的灵感是来自罗马的圣玛丽亚·天使教堂。李斯特的音乐写得很沉重，也颇有些沉闷，几乎没有任何钢琴演技的炫耀，只是音响色彩的不断变换与组合。它们有一种听任其气氛弥漫的感觉——此时的李斯特已不再是为听众的喝彩而写了，他为自己的心灵而写，让自己的感情以更加自由和自然的方式宣泄。在沉重的和弦式乐句中间，几个抒情的段落格外突出，它们的音响明亮而纯净，如歌的旋律由清澈的琶音衬托着，仿佛是浓密树荫下的点点阳光，又像是对青春时光的追忆。不过总体情绪仍是伤感无奈的，这几个抒情段落也没能帮助他摆脱沉重的心境。

第四曲《艾斯特庄园的喷泉》是整部曲集中的亮色集中点，它以闪烁的音型和明亮的和声、高音区清透的音色描绘了可爱的罗马喷泉：阳光下，水柱反射出耀眼的光彩，它们就像无数小精灵在

快活地嬉戏。这部作品是德彪西和拉威尔① 印象主义钢琴作品的先驱，它的音响完全不同于德奥传统。李斯特在作品标题旁，还引用了《圣经》中“约翰福音”的一段：

“我给他的水，将会成为从他心中涌流而出的泉，它将进入永恒的生命。”

在第五曲的标题《悲歌》下面，李斯特专门标明“采用匈牙利调式”。这里有一段摘自维吉尔《艾尼德》的诗句，因为其中提到了特洛伊的陷落，李斯特用它来暗示 1848－1849 年的匈牙利独立战争：尽管人民失败了，但匈牙利光荣犹存。这一思想出现在他的许多部作品中，比如《葬礼》和交响诗《匈牙利》。音乐建立在所谓“匈牙利”音阶上，其中还有维尔本科斯进行曲（匈牙利征兵舞）的节奏。全曲的气氛极其沉重悲痛，但中间有一段形成对比的亮色调，它在两端浓重色彩的包围中显得极其可贵而迷人。这首《悲歌》完成于 1872 年，李斯特将它题献给了心爱的学生汉斯·冯·彪罗——这位以往的女婿此时已被科西玛抛弃了，也许这是作为对彪罗的同情与安慰吧。

接下来的《葬礼进行曲》，情绪更加沉重，色调更加深浓，它是为纪念墨西哥国王马克西米连一世的逝世而写的。这位国王是奥地利皇帝弗兰茨·约瑟夫一世的弟弟，在墨西哥登基为王仅四年，就被革命派胡阿雷斯总统的部下处死了。实际上他是一位较开明进步的国王，雨果等欧洲知名人士及许多君主曾呼吁胡阿雷斯解救他的性命，但无济于事，最终他成了政局的牺牲品。在这首乐曲中李斯特表现出一种无奈，而不是像他年轻时曾寄托于音乐中那么多的热情和希望。

最后一曲是《发扬你的爱心》，标题取自天主教弥撒仪式的开始，它仿佛是对自己的鼓励，音乐既端庄又热烈，但深深的悲哀仍

---

① 拉威尔（1875—1937），法国作曲家。

然不肯消散。

对这套曲集，当代匈牙利音乐学家本采·萨波尔奇评论道：

“李斯特这位诗人兼哲学家如今在揭示自然和人类灵魂的奥秘、深刻而难解难分的关系。这样做，他需要新的调色板，需要比以前的任何音乐家用过的更易挥发、更多层次、更敏感、更颤动的光、色和色彩效果，更淡和更昏暗的微光。在他以前，有谁更好地窥见过、更深地领略过罗马的暮钟，法国森林正午的寂静，匈牙利天际飘过的云彩，或者蒂沃利的迷蒙的喷泉折射出来的金碧辉煌的光彩？除了肖邦的最早的预言以外，我们在李斯特的这些乐谱中看到了音乐印象主义的诞生……他设法通过儿童、成人、个人、群众的问题表达人类心灵的秘密颤动；在这里，它仿佛要欢庆大自然的壮丽表现，特别是对光的喜悦，任人在光的喜悦中孤独地静思。”①

（五）“艺术比艺术家更有力”

有时候，生活不仅像一出事先不知道结局的戏，甚至它的每一幕都出人意料。李斯特要算是一个阅历颇深的人了，开始他仍然对有些“情节”感到难以接受。

科西玛，老天给他留下的唯一的孩子，本来挺让人满意的——她和汉斯·冯·彪罗是多么可爱的一对——可现在，她竟然爱上了瓦格纳，那个长她 24 岁的了不起的人物！

瓦格纳也是李斯特最欣赏的朋友之一，现在他非常生这个人的气。他怎么可以拆散一个好好的家庭，让彪罗陷于极大的痛苦之中，让彪罗和科西玛的孩子失去完整的爱！何况彪罗是个多么忠诚的人。他一直为了他们共同的音乐理想而孜孜以求地工作着，瓦格纳的好几部歌剧都是经彪罗之手首次介绍给世人的，人人都知道

① 摘自萨波尔奇：《李斯特的暮年》，顾连里译，人民音乐出版社 1988 年版。

他们是志同道合的战友。

李斯特回想起以前曾多次听人在背后咒骂瓦格纳，说他是个自私狂妄的小人，比如借钱不还、勾引有夫之妇等等，那时他都置之一笑，不予理睬——和瓦格纳耀眼的天才相比，这些区区小事根本算不上什么(而李斯特自己在女人问题上也不是很谨慎的)。可这一次，他没法保持无所谓的态度了，他断然中止了和瓦格纳多年的交谊。

其实，李斯特知晓这件事的时候已经相当晚了。作为艺术界一件知名的丑闻，它早已传得沸沸扬扬。这位做父亲的试图说服女儿回到家里去，并鼓励彪罗夺回自己的爱，甚至亲自去找瓦格纳交涉，但结果是在 1870 年 8 月，瓦格纳与离了婚的科西玛正式举行了婚礼，而此时的科西玛已经是瓦格纳三个孩子的母亲了。这一对夫妇后来生活得极其幸福，他们都认为自己找到了理想的配偶。有人不无讽刺地说，他们最大的共同点是——都崇拜瓦格纳。

从 1864 年受到巴伐利亚年轻的国王路德维希二世的接见后，瓦格纳的生活发生了彻底的转折。他受到极大的恩宠，不仅拥有了豪华的别墅和足够的金钱，还拥有了上演自己作品的一切条件——慕尼黑歌剧院以及全体演员。为了弥补前半辈子所受的罪，他奢侈得令人吃惊，与李斯特朴素的生活相比，真是巨大的反差。

李斯特憎恶瓦格纳的为人，可对他的音乐仍然极为赞赏。(这真是不可思议：上帝竟会将伟大的天才与卑琐的灵魂塑造进同一个人的头脑之中！)就在他与瓦格纳断绝来往以后，李斯特仍然在瓦格纳的音乐声中与他不停地交谈，他改编了瓦格纳的歌剧《特利斯坦与伊索尔德》、《尼伯龙根的指环》、《名歌手》片断，这是一些非常好的钢琴曲，既忠实于原作的精神，又通过钢琴独特的音响使本来的管弦乐作品获得了新鲜的意味。

《特利斯坦与伊索尔德》改编曲的标题是《伊索尔德的爱之死》，它非常深刻细腻，具有内在的戏剧性张力与美感，成功地表现

出了瓦格纳原作中女主人公心灵的迷狂与最后的升华。李斯特通过不断的对瓦格纳作品的改编(此项工作始于四十年代末，一直延续到去世以前的1882年)，始终与瓦格纳并肩而行，应该说，他的钢琴曲为瓦格纳的新型歌剧做了极好的宣传和解释。无论是逆境还是顺境中的瓦格纳，都需要这种帮助。

失去了李斯特的魏玛暗淡无光。大公爵开始怀念起这个城市曾有过的辉煌：歌剧院和音乐厅总是灯火通明，车来人往，从欧洲各地涌来的人们对这里的演出抱有浓厚的兴趣——不论是对古典名作还是对引起争议的新作。可眼下一到夜晚，就安静得令人沮丧。魏玛人开始反省他们对李斯特的态度了。

一封恳切的信从魏玛宫廷飞到了李斯特在罗马的寓所里。大公爵和他的夫人以及剧院经理、文化界要员在表达了对李斯特的崇敬之后，提出了一个谦恭请求：希望李斯特回到这座城市来，再次为它增添光彩。

也许是这封信引起了李斯特种种不愉快的回忆，他没有接受大公爵的邀请。何况，他已经老了，再也不能像过去那样叱咤风云，把魏玛重新变成德国乃至欧洲的音乐中心了。

大公爵不肯就此罢休。一封又一封信寄来，目的都是一个：请李斯特回去。最后，是大公爵的一项建议打动了李斯特的心：在魏玛建立一所国际性的钢琴演奏学校。

教学，一直是李斯特感兴趣的事，在他还是个少年的时候，就已经开始这项工作了。在漫长的演奏、创作、指挥生涯中，他也一直没有停止过教学。眼看着有音乐天赋的年轻人在自己的教导下逐渐成熟起来，这里面有一种特别的快乐。

李斯特答应了魏玛方面的邀请。但他提出了三个条件：(1)他不想再住进阿尔腾堡；(2)每年只在魏玛工作三个月；(3)不打算参与宫廷剧院的一切事务，包括选择曲目、指挥上演等等。

立刻，一座带花园的小别墅按照李斯特的生活和工作习惯收

拾好了。小楼的底层是一间宽敞明亮的教室，足以安放一架大三角钢琴和容纳三四十个学生。窗外的花园里是精心培育的花草，从任何一个角度望出去都很赏心悦目（这座别墅原先是属于宫廷御用园艺师的）。

李斯特刚刚安顿下来，就有许多学生从各地涌来了，他们是欧洲各国以及美国、俄国的才子，争先恐后地希望得到名师的青睐和悉心指教。这群年轻人使魏玛一下子变得热闹起来，终日可以听到琴声、笑声以及激烈的争论声。魏玛的居民们也被搞得兴奋起来，他们已很久没有感受到这么令人愉快的艺术气氛了。不过，这里的竞争也是相当激烈的，学生们一点也不敢掉以轻心。来自美国的阿米·法伊曾经记述了当时他作为一个学生的感受：

"由于昨天我们在他那里上了四个多小时的课，今天我们都觉得还没从死神那里缓过气来。当时有二十几位艺术家在场，他们各个争先恐后地想在他面前表演一番。因为他当时心情很愉快，所以他自己前前后后也演奏了不少……。每次我去他那儿上课，一整天都感到畏惧害怕、疲倦不堪。首先是早晨我得在家练习四个小时，这已弄得我神经紧张万分了，食欲大减，根本吃不上午餐。然后就是在李斯特那里上课，并要忍受几小时那类乱七八糟的弹奏，你根本搞不清楚必须在谁面前弹琴，因为那里是音乐的圣地。"①

李斯特是这个圣地的上帝。他从不摆出威严的架子，但那种和蔼可亲倒使人们更加崇敬他了。他的教授方法是宽松而灵活的，甚至不提供具体的技术，阿米·法伊写道：

"李斯特并不告诉你任何有关技术的问题，这都需要你自己设法去克服，然而，要是你非常聪明敏锐的话，你仅从他的示范中就能学到许多东西，正如斯蒂芬哈根所指出的那样：'如果有谁能十分潜心拼命地从他那里学习的话，那他一定能迅速而敏捷地掌握

---

① 摘自威尔金森：《李斯特传》。

到李斯特技巧的奥秘。’

他常常能发展你身上所具有的音乐气质。他从不使你感到烦恼和窘迫，而且还常常能让你持有自己的观点。有时他会给你一些批评，或者他把一些乐段示范给你听，虽然仅仅是短短数语，但足使你对它们的寓意深思终身。”①

李斯特在魏玛的教学一直延续到他去世之前。在他教过的学生当中，有许多是欧洲音乐史上的名人，其中最杰出的有卡尔·陶西格（十分令人惋惜的是他在 29 岁就不幸早逝了）、冯·彪罗、汉斯·里赫特、尼基什、卡尔·克林德沃特、莫特尔，他们后来在钢琴演奏和指挥方面成为欧洲乐坛举足轻重的人物。曾经短时期受到李斯特指点的钢琴家那就更多了，第一次世界大战以前的许多欧洲知名钢琴家都有过向李斯特求教的经历。

在魏玛，李斯特不再像过去那样举行公开的独奏音乐会，但有时候，他会在那间宽敞的教室里为学生或者是好朋友们长时间地演奏。星期天下午的沙龙聚会是激动人心的，大公爵本人也常常亲临。那些被允许在这里演奏的杰出学生会有相当精彩的“汇报”，此外，还有一些室内乐演奏。柴科夫斯基在参加了一次星期天的音乐聚会之后，颇有感触，后来他回忆道：

“李斯特这个老耶稣，他对每首提交给他审阅的作品的评价都有些过分。我正好在那里听了一首斯加姆巴蒂的四重奏新作，李斯特坐在一群贵妇人中间，假装对他学生的作品流露欣赏的神情，而事实上我从来没有听到过任何比此更平淡无味的作品。他是一位心地极为善良的好人，几乎很少有大艺术家能有像他那样没有忌妒心的。但他又是太像耶稣了，以至于有点不那么真挚坦率了。”②

① 摘自威尔金森：《李斯特传》。

② 同上。

李斯特的慷慨和善良是他性格组成中最受世人称道的一面，几乎没有哪一位前去求教于他的青年人不曾受到他热情鼓励的。挪威作曲家格里格在事业处于困境的时候，曾经收到过一封李斯特寄自罗马的信，在信中李斯特称赞道：

“你的奏鸣曲真使我惊喜。这首优美的乐曲是你作曲天才的证明。我祝贺你在祖国所取得的成就，相信你一定能继续发挥才华。如果你能来德国，则请到魏玛来小住。我很希望同你认识。”[①]

1869 年底，两位作曲家在罗马会面。格里格带来的新作尤其是他刚刚脱稿的 a 小调钢琴协奏曲深得李斯特的赞赏，他在视奏了一遍以后，立即安排在罗马为格里格举行了一场作品音乐会，这使格里格在欧洲乐坛迅速获得了声望。对于一个年轻的音乐家，这是最大的鼓舞和支持了，格里格终身难忘给他以无限温暖的这次会晤。

法国作曲家丹第也曾在魏玛受到李斯特极为热情的鼓励。李斯特向他介绍了自己的作品，介绍了“魏玛学派”的创作思想和具体方法，使丹第对当时音乐发展的新倾向有了深刻的了解。可以看出，丹第在许多方面是受到李斯特影响的，包括他在宗教音乐创作上的热忱（他在 1908—1915 年间创作了《圣克利斯朵夫传奇》），对古老的格里高利圣咏和宗教仪式的运用等等。另外，他像李斯特一样对教学工作十分热情，曾与人一起在巴黎创建了一所“圣咏学院”[②]。

法国作曲家弗兰克与李斯特的友谊保持了许多年。李斯特曾在听了弗兰克演奏管风琴后，称他为“再生的巴赫”。从弗兰克的交响诗创作和某些具体的写作技法（如主题贯穿与变形等）上，可以看出他从李斯特那里获得的影响。美国作曲家麦克道威尔也是深

---

① 摘自威尔金森：《李斯特传》。

② 建于 1894 年，本世纪发展为一所音乐学院。

受李斯特影响的人，他的处女作《现代组曲》曾得到李斯特的赞赏，是李斯特帮助他出版了一批作品，使他扩大了知名度。类似这样的事，多得不胜枚举。

可慷慨常常会带来一些麻烦。冯·彪罗曾抱怨说："在最好的钢琴家的房间里，人们会听到最糟糕的演奏"，他试图清理李斯特的环境，但是由于李斯特本人的态度，最终，各色人等仍然从四面八方涌来。有些人根本没有什么才气，却靠着在李斯特面前弹奏过一次钢琴而到处招摇，吹嘘自己是李斯特的门生；有些人则是满怀敬慕之情，前来魏玛瞻仰这位音乐之神的。尤其是姑娘们，在她们眼中闪动的常常是炽烈的爱情。

一位名叫奥尔加·雅丽娜的19岁乌克兰姑娘，利用了李斯特的慷慨和对女性的一贯兴趣，获得了她梦寐以求的地位：学生兼情人。李斯特起初很喜欢她，那种青春活力和非凡的热情给他这个老年人带来了新鲜的刺激。可是渐渐地他有点吃不消了：奥尔加在任何场合都要张扬他们的关系，无论李斯特去哪儿，她都寸步不离，而且她有一种蛮横的性格，总想把李斯特完全掌握在自己的手心里。李斯特退缩了，他下决心摆脱这个姑娘，谁知奥尔加歇斯底里大发作，她携带匕首去威胁李斯特，还吞服药物企图自杀。在闹得大家都名誉扫地之后，奥尔加写了一本自传体的《少女日记》，用充满艳情和戏剧性的叙述来博取世人的同情，同时也赚得了钱，据说稿费相当可观。

李斯特为自己的这一次浪漫经历颇感后悔。当奥尔加的《少女日记》风靡之时，他给老朋友奥古斯写了这样一封信：

"亲爱的奥古斯：

最好不要去谈论《少女日记》这部小说。正像圣徒巴尔所教导的，有些卑鄙龌龊的事最好不要去提它们。但对几个朋友，我同他们有特殊的关系，而他们又写信来问我，我有义务回答他们。本来，把这种事公诸于世对我并没有什么好处，但是有人利用小说中的

谎言来侮辱我在塞克萨尔德市和卡洛桥市的朋友[1]，这使我非常不安。任何辱骂都不会使我如此痛心！作者想把我描绘成一个可笑而卑鄙的人，这是她的自由，对作者有些话根本不值得我去反驳。'哥萨克女人'在诽谤和诬蔑方面超过了所有人，对此我倒觉得无所谓。过去，她在无数的信函中把我的为人和品德捧上天，我没有驳过她。我愿意赞扬她的艺术描写才能。今天她用这来反对我，只能令人感到遗憾。现在出版的这部书将永远是对我过于宽容她虚情假意的警告。我的严重错误在我最后被她的花言巧语所迷惑。我本应当在她第一次倾吐爱情的时候就马上把她赶走，不应该给她以我可能会满足她愿望的任何幻想。我本应当从一开始就按照圣徒托马斯的榜样，用燃烧着的病菌把这个坏女人赶出圣约翰的城堡！遗憾的是，我对圣徒托马斯的教导懂得太少了！

向您和您的家庭致以热情问候。

您的老朋友　李斯特·弗朗茨"[2]

"冷嘲热讽而厚颜无耻的诽谤善于消散历史事实！它扬弃掉良好的种子，而仔细地收集起莠草，以便将自己的恶毒的种子播满在心灵的最纯洁的激动、想象力的最崇高的幻想在其中翱翔的光辉篇页中。……

诽谤是多么善于嘲弄而高傲地把诗人的高尚的冲动和可耻的懦怯、把艺术家的美好的歌唱和罪恶的轻浮拉在一起，加以对比！诽谤以多么大的优越感来评价诚实人的劳动功绩，把他们比拟为由于自身组织的贫乏性而命定不能活动的低级动物；对于那些像上述诚实人一样没能拒绝不断地追求幸福和世俗享乐的禁欲主义者，它也不把他们那些高谈阔论看得更高一些！诽谤多么会看重自己的定论和否定的逻辑和谐性！至于有些人，他们还相信有可能把

---

① 收信人奥古斯就是"塞克萨尔德市的朋友"，看来在奥尔加的小说中有所涉及。

② 摘自山道尔：《李斯特传》。

炽热的感情、灵感、智慧、诗的直观，与诚实的性格，与无可非议的生活，与从来不和诗的理想相矛盾的行为结合起来，则诽谤由于对这些人的动摇、缺乏信心和缺陷的轻而易举的胜利而感到多么的兴高采烈！”①

这篇写于尚未达到不惑之年、目的是评论肖邦个性的文章中，用如此激烈的口吻和长长的篇幅来谈论世人的偏见与诽谤，可想而知，李斯特早就尝到过这种可叹的滋味了。的确，有相当多的人愿意相信这些诽谤（或者是“带有艺术夸张”的描述），把他的爱情看作是对有地位、有财产女性的欺骗，把他的皈依宗教说成是“披着圣袍的梅非斯特”，把他的慷慨、热情看作是沽名钓誉，更不要说他那因常人都有的欲望而导致的过失，而被人大做文章了。

在一些人的内心深处，有一种恶毒的习性，这就是诽谤。它来得太轻而易举了，太潇洒了，太让人兴奋了，而且，这其中映衬出来的自己的形象，又太纯洁而高尚得让人飘飘然了。然而，这些高高在上的评论者们，又有哪一个在成就上、在对人类的贡献上比得上那受唾骂的羔羊呢？

在同一篇文章中，李斯特接着写道：

“诗人虽然为了与习惯于看太阳的高大志向不相配的情欲，为了比波浪的闪光更为虚幻而不值得他关心的优越生活而放弃了自己的信念，但他仍然还是歌颂了他受其审判的感情；这些渗入他们创作的感情使他的创作具有比他的私生活更大的影响作用。艺术家虽然有时受到不纯洁的罪恶的爱情的诱惑，接受使他脸红的施舍、使其尊严受到屈辱的恩惠，但他头上仍笼罩着理想的爱情、自我牺牲的善和无可非难的矜持精神的不朽神光。他的创作将比他活得更久，使在他的灵魂被他所幻想的善的光芒所照亮而洗清自己的罪过之后出现在世上的千万个灵魂，将被他的创作所启发而

---

① 摘自《李斯特论肖邦》中的《肖邦的个性》一文。

热爱真和创作善。——是的！这是毫无疑问的。诗人和艺术家的渺小的私生活的偏向会动摇一些人，但他们的创造则更有力地安慰了人，使人镇静，使人坚定！

艺术比艺术家更有力。他所创造的典型和英雄将不依赖于他的薄弱的意志而生活，因为这是永恒美的表现之一。它们比它们的创造者活得更久，世代相传而不变化不凋谢，并包含有为自己的作者洗罪的内在的可能性。"①

当艺术家把自己最美好的、最真挚的心奉献在他们的作品中的时候，我们难道有必要去翻看他们的衣襟吗？难道要去看那些被墨水、色彩和黏土弄污了的双手吗？难道要挖空心思地去寻找他与普通人一样琐碎甚至卑微的地方吗？

从他的奉献中去汲取美和力量吧。

（六）孤寂的晚年

自从1869年，李斯特开始了在魏玛的教学以后，他的生活变得繁忙起来。虽然与年轻时的巡回演出生涯不同，但是每年在旅途上也要花去不少时间，这对于一个老人来说，不能不算是辛苦，何况那时的交通条件远不及今天舒适和快捷。李斯特把他的时间分给了三个城市：魏玛、罗马和布达佩斯（在布达佩斯的规律性教学活动始于1871年），时间表是：1—4月在布达佩斯，5—7月在魏玛，8—12月在罗马。这三个城市的距离几乎相等，每一次旅行都要在路上花费60个小时。1875年，布达佩斯的"弗朗茨·李斯特音乐学院"正式成立，担任院长的李斯特在那边的责任更重了。

这种"三角"生活着实累坏了李斯特，但它也冲淡了这样一种感觉，这就是每一个老年人都会有的被社会生活抛弃的悲凉感，而

① 摘自《李斯特论肖邦》中的《肖邦的个性》一文。

对于像李斯特这样一个长期处于人们关注和崇敬(也包括非议、批评)下的人,这种感觉会更为强烈。他的教学工作分文不取,全部是免费,这使他拥有更多的学生和慷慨的名声。曾有人连这一点也攻击为"沽名钓誉",实际上李斯特这一生对金钱都不感兴趣,在老年时,简朴的生活就更没有必要追求财富了。他是一个在奉献中才能感到自身价值的人。

与瓦格纳的友谊中断,使李斯特在好几年中都很不快。但他不愿意伸出和解之手——这与他的一贯做法很不同,看来确确实实是受到伤害了。"普法战争"期间,瓦格纳的做法也让李斯特十分气愤:他的一部作品《皇帝的远征》歌颂了一位在战争中下令攻打法国人的君王,而一首拙劣的诗《致巴黎城下的德国军队》,干脆赤裸裸地号召人们牺牲法国,肆无忌惮地去掠夺。李斯特对法国有着极深厚的感情,这是除了匈牙利以外他最热爱的一块土地了。他为战火中的法国人们、法国艺术担忧,当然会痛恨瓦格纳的举动。

还是瓦格纳主动地伸出了和解之手。

1872 年,瓦格纳的伟大计划——建立一座新型的德国国家歌剧院——开始实施了。他获得了巴伐利亚国王的支持,在宁静可爱的小城拜鲁伊特选好了院址,并且筹得了款项。他请了不少名人,包括音乐家罗西尼、哲学家尼采,以及多位政府要员、商人来参加预定在 5 月 22 日瓦格纳 59 岁生日这一天的剧院奠基仪式。

瓦格纳的邀请信写得相当动人:

我伟大而亲爱的朋友:

科西玛坚持认为即使我发出邀请,你也不愿意来。我们应该忍耐,就像我们已不得不忍受了那么多的事情!

但我仍禁不住要邀请你。当我说出"你来吧"的时候,我流下了眼泪,这是为什么呢?因为你作为一个最伟大的人进入了我的生活,我可以把你称为一个亲密的朋友。你渐渐地离开了我,也许是我更疏远你的缘故。但在我心中,你最深沉的形象替代了原来的

你，这满足了我的渴望，知道你仍是和我亲密无间的。你美好的形象生活在我面前和我心中，在死神面前经过时我们会变成一体。你是第一个用你的慈爱使我得到净化的人，由于同她（指科西玛——译注）的结合我得到了第二个更崇高的生命，以此我能够完成我孤身一人所根本不可能完成的任务。因此，你对我来说意味着一切，而我对你确是微不足道的：我所得到的是多么巨大无比啊！

如果现在我对你说“你来吧”，那应该意味着“你到自己那里去吧！”因为你所发现的将是你自己。无论你作出什么样的决定，我都爱你，为你祝福。

你的老朋友　理查[1]

戏剧家瓦格纳的语言力量真是不得了，从下面李斯特的回信中我们可以想象李斯特被打动到了怎样的地步（尽管这一次他没有接受邀请，据说是因为信到得晚了，已来不及赶上奠基仪式）：

亲爱、高贵的朋友：

对你的来信我深受感动，以至于不能用文字来表达我的谢意。但我从内心深处希望，遮蔽我的所有阴影使之消失，这样我们就能迅速重新互相认识。而后，你就会完全清楚地看到，我的灵魂与你们俩是多么不可分割。我再一次沉浸于你的“第二个”更崇高的生活中，这对于我是多么亲切，而你以此则能完成你以前孤身一人所根本不可能完成的任务。愿上天饶恕我：上帝祝福你们，我真诚地爱你们。[2]

几个月以后，瓦格纳夫妇来到魏玛看望李斯特，结束了他们长达五年的隔绝。随后，李斯特在1872年年底去了拜鲁伊特，首次见到了他的两个外孙女和一个外孙。他发现这是一个非常幸福的家庭，于是，心中的芥蒂悄悄地消失了。但同时，一种深深的孤独感从

---

① 摘自威尔金森：《李斯特传》。

② 同上。

心底涌了上来，他觉得这里的温暖、和睦，融融的灯火，孩子们的笑声与他毫无关系，他只是门外的一个老流浪汉而已。他自己的家在哪里？没有。魏玛、布达佩斯、罗马，还有卡罗琳和教堂，都不曾给他"家"的感觉。甚至还包括玛丽·达古特。早在三十年代末他就曾写道：

"孤独对我来说是可怕的，我感到我自身没有力量。我处于一种完全不满的境地中。我以往的岁月对我来说是如此令人羞愧，如此令人可怜。而在孤独中我不能工作。我的时间几乎都浪费了。我徒劳地自我焦虑和自我折磨。"①

写这段话的时候，他还不到三十岁，正处于辉煌的演奏生活顶峰。现在六十多岁了，这种感觉更加强烈、真切。他一生都想摆脱的孤独此时却更紧地贴近，就像灯下的影子一样令人无奈。

萨波尔奇在《李斯特的暮年》一书中写道：

"有一件事定会使我们大觉意外而特别重视，那就是，他虽在门人信徒簇拥之下，却处处感到孤立。……怎么解释这种孤立呢？我们说他孤立，不是指在他途经的巴黎、维也纳；巴黎对他的评价素来是毁誉参半，维也纳的评论界充满敌意，公众对他不仅冷淡，简直是幸灾乐祸。无可否认，即使在他经常活动的地方，在他寄寓的各地，不论是国内还是国外，他一方面受到公认和尊敬，一方面却在得不到必要的理解、笼罩着一定程度的冷漠之中生活。据包罗丁回忆，即使在魏玛，要找到李斯特可不容易，大多数魏玛人不知道他的行止，尽管魏玛人因为他而召来游客，大发其财，这种事不奇怪吗？据斯特拉达尔（钢琴家，李斯特的学生）说，1885—1886(?)年，布达佩斯人完全把他忘了，这不叫人吃惊吗？一方面，他的雕像装饰着布达佩斯歌剧院的大门，另一方面，他几乎被匈牙利音乐界打入冷宫，只有几个知交同他保持联系。……

---

① 摘自威尔金森：《李斯特传》。

罗马的情况也差别不大。尽管在纪念会上的祝词中，空洞的好话说得天花乱坠，罗马教庭和教会圈子的人从来不把他当作一回事；……有过一段时间，李斯特反复考虑如何挽救罗马天主教的已经衰退并正在崩溃的宗教音乐，可能想充当教皇庇护九世和十九世纪衰落的罗马的帕勒斯特里纳。他的这一雄心可能受到维特根斯坦公主的鼓励，因此，罗马成为他生活和希望的主要场地。可是，希望不久便转为失望，而且只因李斯特和罗马互相了解太深，绝无和解的可能。首先感到幻灭的是罗马，假如它也曾对他抱有希望的话。李斯特继续幻想着，即使到后来，除了自己以外，不愿向任何人承认幻想的彻底破灭。

……罗马教庭对于推广李斯特的宗教音乐一无所为，而且说穿了，根本多嫌他这个包袱。李斯特有一次对斯特拉达尔不胜感慨地说，他之所以不受信任，是因为他写过一部《但丁交响曲》和一部《浮士德交响曲》，虽然但丁的《神曲》和歌德的《浮士德》最后都是通往一个至高无上的天国。"[①]

李斯特晚年的作品是深刻而卓越的，可是偏偏在此时人们远离了他，使他陷于孤独。伊斯万·托曼[②]在回忆录中遗憾地写道：

"李斯特一生的悲剧在于：他的创作未能在观众和报纸上引起应有的反响。倒是他的改编曲和炫技性钢琴曲，知道的人还多些。"[③]

萨波尔奇则是愤愤然了：

"具有千年历史的匈牙利，在十九世纪末、二十世纪初，忽视了李斯特的真正意义；重重障碍堵住了通向李斯特的道路：要么片面崇拜李斯特的广泛流传的《匈牙利狂想曲》，要么对于这位浪漫主义色彩的'吉卜赛式'的杰作深恶痛绝，其结果是：在了解李斯特和

---

① 摘自萨波尔奇：《李斯特的暮年》。

② 伊斯万·托曼（1862—1940），匈牙利钢琴家、李斯特的学生。

③ 摘自萨波尔奇：《李斯特的暮年》。

他的创作时，只看到其歌颂或贬斥的耀眼的外貌，别的什么都看不见。”①

李斯特在1874年2月写给卡罗琳·维特根斯坦的一封信中说，他仅剩的雄心壮志是：把标枪掷向未来的无限领域，越远越好。“我可以等待”，这是他晚年时常说的一句话，“我不会被当作英雄运往神殿，但是我的作品受到赏识的日子必将来临。不错，对我来说是来得太迟了，因为到那时我已不复在人间。”

七十年代的李斯特，创作的数量明显地减少了，但是每一部作品的深刻性比之过去是大大增强了，而且在技法上也有许多拓展。

《匈牙利历史画像》是包括了七首小曲的钢琴作品。它从1870年开始创作，最后一首完成于1885年。七首小曲分别为七位同时代的匈牙利人树碑立传，它们都是追思、哀悼性质的，反映了匈牙利十九世纪悲惨的历史时期，也反映出李斯特对祖国命运的关注和担忧。七位民族英雄是革命作家塞切尼，政治家、小说家、教育家艾厄特沃什，民族主义诗人、戏剧家弗勒什毛尔蒂，政治家拉兹洛·泰莱基，政治家、改革运动领袖戴阿克，革命诗人裴多菲，作曲家莫索尼。李斯特在这些小曲中以沉痛的丧葬风格来表达他的爱国情感，音乐具有非同寻常的力量。

这种匈牙利精神的表现，还可见于1872年为小提琴和钢琴而作的《婚礼喜歌》，这是李斯特为他的好朋友、匈牙利小提琴家莱梅尼的婚礼而作的。此外，还有作于1873年的钢琴曲《五首匈牙利民歌》等。

《圣诞树》是一个混合的钢琴曲集，作于1874—1876年间。12首小曲中，有两首又是关于“钟”的。看来李斯特的一生都对奇妙而神圣的钟声有兴趣。一首标题为《匈牙利》的小曲是李斯特的自画像，它带有鲜明的匈牙利风格；而《波兰》则代表着维特根斯坦。这

① 摘自萨波尔奇：《李斯特的暮年》。

些小曲是带幻想性的曲，有一种出神的意味，写法很自由。

一种新的音响倾向出现在李斯特七十年代的作品中，这就是感官上的浪漫主义的“美”减少了，取而代之的是肃穆、暗淡、忧伤。萨波尔奇写道：

“晚期的色彩当然不再那么明亮，不那么妖艳，不那么变换不居。整个画面、整个基调要低沉得多。正是这种阴郁、凄伤、冥思和苦行僧的色调，使李斯特的后期作品不受世纪末观众的欢迎；他们讨厌拿这样一面镜子照自己，哪一个有愧于心的时代都不会喜欢的。”①

自从匈牙利在1867年与德国达成了政治妥协后，许多事情都与以往不同了。匈牙利人丧失了热情和抱负，他们闭口不谈在四十年代革命中死去的英雄，而沉浸在对物质生活的追求中。李斯特对祖国前景的失望充分地表现在音乐创作中，他用悼念的方式写的《匈牙利历史画像》更多的是愤懑，而不是希望。这种悲观的思想是他音乐色彩发生重大变化的深层原因。

（七）聆听俄罗斯

1875年，弗朗茨·李斯特完成了一件大事：他协助匈牙利建立了一座音乐学院②。这标志着匈牙利的音乐教育水平迈上了一个新台阶。

为了这座高等音乐学院的建立，李斯特和他的匈牙利同行们花费了不少精力。这项计划几次险遭否定，原因是有些政府官员不认为音乐有什么重要意义，他们说，国家应该将经费应用在更需要的经济建设上。也有些人认为，欧洲已有不少音乐学院，可以派匈

① 摘自萨波尔奇：《李斯特的暮年》。

② 1840年在他的建议下建立的国家音乐学院是一所中等学校，与另外五所专科学校合并在一起，1949年它被命名为贝拉·巴托克音乐教育学院。

牙利的年轻人出去留学，大可不必再建一座自己的学院了。至于具体的问题就更多了，诸如院址、师资……要想反对，什么样的理由都是可以找得到的。

好在结果是令人满意的：1875 年 3 月，李斯特得到匈牙利文化部长的正式通知：任命他担任音乐学院的院长。教员中有匈牙利作曲家埃凯尔、德国作曲家福尔克曼等人。让李斯特颇感难过的，是实在不像样的院址：它只是李斯特在豪尔广场上的住所而已。1875 年 11 月 14 日在这个寒酸的地方举行开学典礼的时候，李斯特没有来，他只是从罗马发了一封贺信，以示对这种状况的抗议（直到四年以后音乐学院才有了新的房子，并增加了教员）。但他对学院的建设是很负责任的，他要向曾经反对办校的人证明这座音乐学院的重大意义，更要让匈牙利的音乐文化得到应有的发展。他坚持了免费教学的原则，因而吸引了许多真正有才华的穷学生，他们后来成为促进匈牙利音乐发展的栋梁人物。①

这一年的另一项重要的活动，是瓦格纳为了建设拜鲁伊特歌剧院筹款，来到布达佩斯举行音乐会。李斯特热心地参与了组织工作，甚至亲自坐到音乐厅的台上，演奏了自己的降 E 大调钢琴协奏曲（他的参与使音乐会获得了理想的票房收益）。已经是 64 岁的老人了，李斯特依然神采飞扬，魅力丝毫不减当年。

瓦格纳后来为此次音乐会专门给李斯特写了一封表示感谢的信，其中有这样的动人的词句：

“……我将永远会比你能爱我的那样更加爱你，而你永远会比我想表现出来的善良来得善良。我将知道如何在爱的方面超过你，并且利用这个优势恢复我们之间的平衡。”②

瓦格纳正处于他艺术生涯最辉煌的顶峰，尽管也是困难重重，

---

① 该校 1925 年更名为弗朗茨·李斯特音乐学院。

② 摘自萨波尔奇：《李斯特的暮年》。

但眼看着他的圣殿——拜鲁伊特歌剧院一点一点地建造起来，他的伟大理想——创造全新的戏剧和歌剧艺术也即将完整地实现了，这个狂热的音乐家兴奋到了极点。他利用一切可能利用的力量，包括国王的、贵族的，只要能得到金钱，他什么都无所谓了。有人在背后骂他是“最大的保皇者”，这与他年轻时造反、流亡时期的革命精神形成了鲜明的对照。

对于李斯特的为人，瓦格纳始终是敬佩的，但是他对于李斯特的音乐，并不真正赞赏。他一直认为，是他给予了李斯特无数的启发和激励，而他自己并没有从李斯特那儿得到过什么新东西。萨波尔奇在《李斯特的暮年》一书中摘引了李斯特的传记作家阿拉贝的一段话：

“瓦格纳认为，李斯特的创作天才正在走下坡路。他的所见所闻（指李斯特那一时期的创作）叫他毛骨悚然，但他又不可能把自己对这些老朽之作的真正看法告知李斯特。李斯特对此也不是一无所知……他回避同瓦格纳谈论自己的创作，因此，两人每次会晤总不免带有紧张而沉闷的感觉……此时，李斯特心里十分明白。但他不怨天尤人，只是看破现实、萎顿以终：自己把一切献给了世界，世上却没有一个能够了解他、安慰他的人。”[①]

萨波尔奇认为，瓦格纳对李斯特只是从实用出发，当他承认李斯特的艺术中有伟大而了不起的东西时，也只是因为李斯特支持了、而且推进了他瓦格纳的艺术。

1876 年 8 月，瓦格纳新落成的歌剧院迎来了一个隆重的节日——首届拜鲁伊特音乐节。他的宣传鼓动工作相当出色：巴伐利亚年轻的国王、他的狂热崇拜者路德维格在正式演出的前一天秘密来到拜鲁伊特，观看了彩排；第二天，有许多重要人物出席了他的剧展，观看《尼伯龙根的指环》四部套歌剧。来宾中有巴西皇帝彼

① 摘自萨波尔奇：《李斯特的暮年》。

得罗二世、沃腾堡国王，以及许多大公和王子。音乐家也来了不少，包括俄国的柴科夫斯基等等。

四天之后，《尼伯龙根的指环》落下了帷幕。在举行庆祝胜利的宴会上，瓦格纳激动地致词，在他讲到一半时，突然指着席中的李斯特说：

“在我还是一个无名小卒之时，他已对我抱有信心——没有他，我的作品也许会永远默默无闻。”①

也许这是做戏——瓦格纳在生活中是一个极好的戏剧演员——但毕竟不乏真情。人人都会因这段话想到1849年瓦格纳逃亡瑞士的经历，李斯特在魏玛为他的出逃和作品上演，真可说是“两肋插刀”。

年逾花甲的李斯特在音乐感受上并不衰老，他决不像瓦格纳所说的在“走下坡路”。他对欧洲当时的音乐状况感到失望，与此同时，俄国的一批年轻作曲家引起了他浓厚的兴趣。这是继他十分赞赏、在四十年代结为好友的格林卡之后的所谓“五人团”，包括巴拉基列夫、居伊、里姆斯基-科萨柯夫、包罗丁、莫索尔斯基。

匈牙利音乐家、李斯特音乐学院的教师阿布拉尼记述了他的一次访问②：

“李斯特认为德国和法国的音乐新作没有多大价值，但是‘这里这些东西（他指指一捆乐谱，大约有十到十五大本），我认为很重要。’我们摸不着头脑，问他‘这是什么？’‘俄罗斯新音乐。’‘什么？有这样的东西？’‘有！而且不仅高雅，还有地道的民族风味，’李斯特答道。”这捆乐谱被解开，但是在座没有一个人通俄文，所以谁也读不出上面的题词和人名。他们试弹了几首。“我必须明白，”阿布拉尼写道，“这些作品，我虽然一个音符也没有听过，却一望而知不是平庸

① 摘自萨波尔奇：《李斯特的暮年》。

② 这是萨波尔奇在《李斯特的暮年》中所摘引的阿布拉尼的记述。

之作……。”在座的钢琴家弹不了这些新创作，李斯特叫人把琴凳让给他，自己在琴旁坐下，弹奏起——当然是视奏——陌生的作品来。那是里姆斯基-科萨柯夫的一首序曲（作者的名字是后来才知道的），也可能是作曲家不久以前（1866 年）才完成的第一部著名的俄罗斯主题改编曲。音乐给在座的人印象极深，阿布拉尼也觉得它颇有古典风味，而又有民族特色，如李斯特的评语所说。“‘这是俄国的瓦格纳！’有人惊呼。‘是的，但决不是瓦格纳的追随者和模仿者，正如普希金不是拜伦的追随者，说得再确切些，正如莱布尼茨不是牛顿的追随者，他们两人几乎是同时发现了万有引力定律。’李斯特对于我的评价点头称是，对于我们的热情赞叹，他总结说，‘这位作曲家尽管曲式完美无缺，主题高度发展，技巧得到最大限度的发挥，但却毫无斧凿之痕，是一部思想与表情一起喷射的灵感的产物。那忧郁的俄罗斯民歌、那忧郁的乌克兰旋律，虽然经过一番打扮，却丝毫无损其天然美，多么感人！我们匈牙利如果也能有如此才华焕发的作曲家，能把我们的民间诗歌、全世界最绚丽多彩的民间诗歌移植到音乐中来，我们定能风靡全世界。这些俄罗斯人有力地证实了那种认为民族风格强烈的节奏不可能在广泛的音乐基础上处理、不可能用古典方式加工……的狭隘观点纯属谎言。解剖分析庞大的复调乐曲，还不也是些早先的流行节奏！你们这些装腔作势自称世界主义者的匈牙利人，到俄国去，见识见识什么叫真正的民族感情，什么是真正的民族精神！’……一上午，我们研究那些俄罗斯作曲家。”里姆斯基-科萨柯夫的音乐给他们的印象最为深刻，他的名字是后来进来的一个学生告诉大家的。他也讲了一些关于新俄罗斯作曲家的情况，说他们在国内还得进行艰苦的斗争，不过，“已有很大一批人支持他们了，看来不久必能征服俄罗斯。”

俄罗斯作曲家、“五人团”成员之一包罗丁在 1877 年拜访了李斯特，他的日记中记述了和李斯特的谈话，他认为这位匈牙利大师对俄国新音乐的发展状况相当了解，李斯特对他说：“德国正在倾

销枯燥无味的音乐，而来自俄国的一切却是你们的清新可喜。”

包罗丁写道：

“简直难以相信，这位银发老人的心灵是多么年轻，他对艺术的看法是多么深刻、全面，他的艺术抱负大大超过同时代的大多数人，甚至下一代。他一听到任何新鲜而富有生命力的新作品，就如饥似渴地竖起耳朵。他反对一切陈词滥调、人尽皆知的老生常谈，他看不惯一切民族偏见、经院派的门户之见或其他任何偏见……”①

李斯特给了这位业余音乐家（专业化学家）以热情的帮助。1880年，李斯特促成包罗丁的第一交响曲在巴登－巴登（德国城市）上演，从此，包罗丁在国外获得了声誉。

莫索尔斯基是“五人团”中最具独创性的作曲家，他写于1873年的两封信反映出他与李斯特的共鸣。萨波尔奇写道：

“他（指莫索尔斯基）听音乐出版商贝塞尔的兄弟说，李斯特听了最新的俄罗斯音乐创作后，深为感动，听了莫索尔斯基的《育儿室》套曲，欣喜若狂。莫索尔斯基说什么也不相信李斯特会理解这样一部乐曲，更没想到他会如此欣赏，因为李斯特一向只对“重大体裁”表示兴趣，何况《育儿室》又是那么地道的俄罗斯风味……“如果让他看《包利斯·戈都诺夫》的总谱，或者至少是它的钢琴谱，不知他会怎么说？”如果贝塞尔说的话当真，“俄罗斯音乐应该庆幸得到李斯特这么一位名家的赞同。我想到的不仅是我自己，贝塞尔的兄弟说李斯特一直谈论着俄罗斯作曲家，一直在研究他们的作品。愿上帝保佑他长寿。我多么希望也能去欧洲拜访他，弹我的新作给他听……”后来又写道：“我要是能同李斯特谈话，一定会发现许多新天地，会窥见许多未开发的角落。李斯特天性勇敢，渴望冒险，他一定会同我们携手步入未知的领域里去遨游……”②

① 摘自萨波尔奇：《李斯特的暮年》。

② 同上。

对李斯特的作品，莫索尔斯基也有着极大的兴趣，在信中，他谈到了李斯特的钢琴与乐队作品《死之舞》：

“《死之舞》中《末日审判》变奏，除了李斯特这位大胆的欧洲艺术家外，谁也写不出来……这些变奏可以和列宾的拖船画相媲美，都是一幅又一幅的画像，而非其他！……”①

充满活力的俄罗斯新音乐，给李斯特带来了一股新鲜的空气，在八十年代的一些信件中，他多次谈到俄国音乐：

“我很需要你们俄罗斯人，没有你们，我实在坚持不下去……你们充满闪闪发光的活力，你们在为未来铺路。而我在这里看到的，只是一潭死水……”

“在这支无畏的俄罗斯音乐大军中，我向那些罕见的、精力充沛的艺术大师致以衷心敬礼，因为他们没有染上思想贫乏症——许多国家目前的通病。”②

历史证明，李斯特对俄罗斯新音乐的兴趣并不像柴科夫斯基所形容的，是出于“老耶稣式的宽容”、“过分的慷慨”，也不是借以故意贬低他周围音乐的托辞。李斯特以他敏锐的眼光看到了十九世纪下半叶的俄罗斯音乐已经成了音乐发展史上的生力军，历史证明了他的判断。

（八）归　途

进入晚境的李斯特，在生命的道路上艰难地跋涉着。他的耳边渐渐地有一种声音在响起来，越来越响，越来越清晰——这是死神的脚步声。

不断有故人去世的消息从各处传来。先是柏辽兹，这位不走运

---

① 摘自萨波尔奇：《李斯特的暮年》。

② 同上。

的作曲家、才气横溢的时代先锋、志同道合的战友，在1869年死于巴黎。接着是匈牙利作曲家、好朋友莫索尼的死讯从祖国传来。令李斯特大感痛心的是陶西格，他最出色、最宠爱的学生、欧洲闻名的钢琴家，竟在二十九岁上就被死神夺去了生命。下一个是玛丽·达古特，那个曾使得李斯特青春荡漾、曾给了他爱情和家庭、也给了他烦恼的女性。这些人里除了柏辽兹，其他的都比李斯特要年轻，他们匆匆地走在他的前面，消失在死神国度的大门里了。

什么时候轮到自己？李斯特分明觉得，每一个死讯都是死神向他发出的警告，是对他的提醒，甚至连他自己写在谱纸上的音符，也都跳动着死神的舞步——在岁月的增长中，它那不可战胜的力量越来越强大了。

圣桑的交响诗《死之舞》（又译作《骷髅之舞》）吸引了李斯特。这首作品以幽默的态度描绘了地狱中可怖的景象：

吱咯，吱咯，吱咯，死神合着节奏，
用踝骨在墓石上敲打拍子；
他在午夜拉小提琴，
吱咯，吱咯，吱咯，奏出一首舞曲。
寒风呼啸，夜色苍茫，
椴树下传出声声呻吟；
暗处忽闪着骷髅的白色身影，
他们裹着宽大的寿衣飞奔乱跳。
吱咯，吱咯，吱咯，个个跳跳蹦蹦，
舞者的白骨咯咯作响。

可是，别作声，公鸡已经报晓，
他们突然停止跳舞，慌慌张张，东逃西蹿。[①]

---

① 卡扎利斯(H. Cazalis，1840—1909)的诗歌，圣桑的《死之舞》是受其启发而作的。

圣桑在作品中形象地描绘了神话中所叙述的“万圣节之夜”：竖琴拨奏出代表午夜钟声的十二个和弦，地下的鬼魂便一涌而出，举行他们盼望了一年的狂欢。死神拉着小提琴，为骷髅伴舞。木琴冰冷生硬的音色，使人联想起白骨相互碰击的可怕情景（在中世纪德国画家赫尔本的一幅木版画作品中，就有死神敲击木琴的形象）。圣桑还运用了格里高利圣咏《末日的审判》，它变成了三拍子的舞曲。在狂乱的高潮上，音乐戛然而止，黎明由木管模仿的雄鸡啼叫声宣告登场，刹那间，一切鬼魅都遁入了地下，宁静和安详重又回到人间。

李斯特把圣桑的这首交响诗改编为一部钢琴曲，他作了许多自由的处理，听上去，这首钢琴曲的“黑色幽默”味道比原作更加浓郁，尤其是那些怪诞的舞曲，在钢琴华丽技巧的演绎下显得更富魅力了。

其实，开死神的玩笑，在李斯特年轻时就已有所为了。比如四十年代的改编曲《地狱圆舞曲》，是从梅耶贝尔的歌剧《恶魔罗勃》中取材的；曾经是他独奏音乐会上必演的压轴戏、他的钢琴与乐队作品《死之舞》写于 1849 年，那是一部令人发狂的作品，邪恶的死之力量在漂亮的音响中展现，《末日的审判》这条古老的圣咏得到了淋漓尽致的发挥。对年轻的李斯特来说，死神，还是一个远方的幻象，与其说它可怕，还不如说它有趣甚至可爱，李斯特愉快地戏弄它，就像圣桑（圣桑的《死之舞》作于他 29 岁时）。

然而，当生命之路走到尽头的时候，死，就是一个相当严肃、令人心惊的话题了。改编圣桑的《死之舞》，更多的是出于对圣桑精彩的音响效果的喜爱，但其中也许有一种依然想保持“视死如归”风度的潜在动因。李斯特大概是想以这种可称之为“玩世不恭”的态度，来排挤掉日益侵入心头的绝望。

从《旅游岁月》第三集，到《匈牙利历史画像》，死亡的阴影越来越浓重了。他在这些年里还写了好几部以《哀歌》为标题的室内乐

作品，而一部称作《安命》的管风琴曲更明显地流露出在年华消逝、生命行将结束的现实面前的无奈感。

大量的宗教音乐写作是李斯特晚年用以排解内心悲哀的一种方式。这其中有些是简朴的合唱赞美诗，有些是大规模的清唱剧、弥撒。他想从宗教中寻求永恒的意义，从宗教音乐的严谨模式中获得一种平衡甚至永生。

1878年，李斯特创作了一组应答圣歌《七大圣事》，这是为女中音、男中音和混声合唱队、管风琴而作的，七首曲子分别是天主教的七个重要仪式(即圣事)：洗礼①、坚振②、告解③、圣餐④、终傅⑤、神品⑥、婚配⑦。这部作品只有最后一曲曾经在布达佩斯出版，其余的都不曾发表过。从内容上来看，它是比较严肃的仪式性音乐。

为独唱、合唱、管风琴(或钢琴)而作的《苦路》，副标题是"对耶稣十四幅受难像的音乐描绘"。卡罗琳·维特根斯坦帮助李斯特从圣经、拉丁赞美诗和德国众赞歌中挑选了歌词。这十四幅耶稣受难像是天主教教堂里常见的壁画，标题分别是：

1. 耶稣被判死刑
2. 耶稣接受十字架
3. 耶稣第一次跌倒
4. 耶稣看见圣母
5. 古利奈的西蒙替耶稣背十字架

---

① 入教仪式。
② 通过主教所行的按手礼和敷油礼，表示"圣灵"降于其身，以坚定信仰，振奋心灵。
③ 忏悔。
④ 通过被神父祝圣过的饼和葡萄酒来接受耶稣的圣体。
⑤ 临终时由神父敷以"圣油"。
⑥ 神职人员领受权力与职分的等级。
⑦ 在教堂内由神父主礼的结婚仪式。

6. 圣维洛尼卡为耶稣擦脸

7. 耶稣第二次跌倒

8. 耶路撒冷的妇女为耶稣而哭泣

9. 耶稣第三次跌倒

10. 耶稣被剥去衣服

11. 耶稣被钉十字架

12. 耶稣死在十字架上

13. 耶稣被放下十字架

14. 耶稣躺在墓穴中

在十四个小段落之前，有一首十分朴素而感人的合唱，李斯特采用了古老的格里高利圣咏曲调和单音风格，因此具有一种遥远神秘的气氛。它使人联想到天主教的圣诗班在深远的教堂穹顶下庄严的咏唱，管风琴简单地以和声衬托着（李斯特的确想把这部作品用于教堂的仪式中，可惜遭到了拒绝）。这首合唱的歌词大意是：

为王者的标志显现了：
神秘的十字架反射出光芒。
在它之上，生命受折磨而死，
它又从死亡将生命带回。
正如大卫在他的预言中所唱：
一切都实现了，
上帝将因你统治万国万邦。

接下来是独唱小组柔和的咏唱：

哦，十字架，
我们唯一的希望，
在你受难的时刻
它获得了奇妙的力量：
宽恕世人的罪孽，
坚定教徒的信仰。

李斯特的和声具有丰富的色彩，但它不是古典或浪漫时期而是文艺复兴时期的风格，尤其使人联想到杰苏阿尔多[①] 的充满情感表现的和声音响。

在这首动人的赞美歌结束后，李斯特便开始了一系列的画面描绘。第一幅《耶稣被判死刑》由管风琴强烈而阴沉的前奏开始，它象征着残酷的力量，当管风琴停下来的时候，代表耶稣的男中音唱道：

我是清白无辜的，
是无罪之人。

耶稣的申辩不被理睬，管风琴阴沉的声音隆隆地回响着，然后，几个非常不和谐的和弦强烈地结束了第一幅“画”。

《耶稣接受十字架》，由耶稣（男中音）的无伴奏独唱开始，他呼喊道：“啊，十字架啊！”这是凛然而又痛苦的呼喊。管风琴随后以残酷的声音独奏，它代表不可逆转的命运。《耶稣第一次跌倒》由合唱队在管风琴跌绊似的节奏音型之后唱道：“耶稣跌倒了！”

随后，管风琴的音响变得柔和起来，画面转向十字架下，女声柔和地唱道：

悲伤的圣母站在十字架下流泪，
在那儿，他的儿子将被高高悬垂。

第四幅画《耶稣看见圣母》是管风琴独奏，和声十分出色地刻划了耶稣内心的情感：痛苦而又坚定的、充满希望的信仰，以及对母亲的留恋与悲怜。李斯特的手法很简洁，但是极有效果，尤其是在高音区的一个凄凉的长音，像一把利剑刺向心灵，使人倍感忧伤。

第五幅画《古利奈的西蒙替耶稣背十字架》也是一首管风琴独奏曲，它以缓慢沉重的行进节奏来描绘西蒙艰难的步履，而周围是

① 杰苏阿尔多(1560—1613)，意大利文艺复兴时期的作曲家。

一片死寂。在这表面的平静之下，悲剧性的力量积蓄着，和声的不协和性造成了紧张感。

在《圣维洛尼卡为耶稣擦脸》中，李斯特采用了一首非常著名的德国众赞歌（巴赫曾经在许多作品中引用过），它庄严而朴素，由整个合唱队虔敬地唱出：

流血的、伤痕累累的头啊，
忍受着疼痛与世人的轻蔑，
在四周的嘲讽与唾骂声中，
他戴着荆棘做成的冠冕。
这可爱而无上荣耀的头啊，
如今多么使人悲怜。
让我向你致意，
献上我的诚心一片。

《耶稣第二次跌倒》，再现了第三曲中的跌绊似的短促音型，歌词也和第三曲相同，只是感情的强度增加了。

在《耶路撒冷的妇女为耶稣而哭泣》中，李斯特运用了古老的宗教音乐中"哭泣"的典型音调：半音下行。管风琴哀鸣着，造成了悲哀的气氛。随后，耶稣（男中音）唱道：

不要为我流泪，你们
应该为自己流泪，
为你们的孩子流泪。

这是充满慈爱与怜悯的忠告，是耶稣最后的教诲。李斯特让管风琴完全静默；之后，它响亮地奏起，达到了崇高壮丽的高潮。

与第三和第七曲同样的节奏型和歌词，出现在《耶稣第三次跌倒》之中，但显然，旋律与和声的细微变化，使情感又有所升华。

《耶稣被剥去衣服》，是管风琴以半音下行音调为主要素材的一首独奏曲，它表现出无限的悲哀，整体音响是朦胧暗淡的，但高音区的几个单音令人毛骨悚然。

男声合唱重复着冷酷的字眼:“钉死他！钉死他！”管风琴一下又一下的重击,正如锤子落下,这是对《耶稣被钉十字架》画面简洁而生动的描绘。

被钉在十字架上的耶稣向天呼喊道:

我的上帝,我的上帝啊!

你为什么离弃我?

父亲啊,我把灵魂交在你的手里!

管风琴以极轻的声音应和着,它仿佛是遥远天庭里的回声,明亮纯净。这是《耶稣死在十字架上》的第一部分,以耶稣最后的叹息“成了”告一段落。男高音、女高音和女中音领着合唱队唱起哀歌:

哦,多么悲伤,多么悲痛,

天父唯一的儿子,

将睡在坟墓中。

《耶稣被放下十字架》又是一首管风琴独奏曲,它描绘了这一令人痛心的场面:耶稣的信徒、圣母以及妇女们围在受尽折磨的救世主身边,为他擦去血迹,然而他们的泪水却不断地滴落在耶稣的身上。曾有无数的画家就这一情景作画,例如意大利佛罗伦萨画家乔托的《哀悼基督》,产生了震撼人心的效果。李斯特用音乐来描绘的这一情景有着更加感人的力量,耶稣庄严的死容,哭泣的众人,祈祷的天使……都在音乐声中展现于眼前。

最后一曲《耶稣躺在墓穴中》,是典型的天主教圣咏风格。女中音与合唱队唱道:

啊,十字架啊,我们唯一的希望,

救世主和世界的荣光

使我们的信和义更加坚强,

使世上的罪人得到救赎和解放。

阿门。

柔和虔敬的合唱最后结束在喃喃的“阿门”之中,管风琴浑厚

的音响长长地回荡。

《苦路》,人的一生不也是充满了磨难和痛苦的道路吗?

现在的李斯特已是耄耋老人了。死神时时徘徊在他的门外,却并不直截了当地与他面对,这倒让他时时感到很不耐烦——难道这位扛着大镰刀的朋友不明白他已做好了踏上归程的准备?

1882 年的 12 月。在一个寒冷的冬夜,李斯特来到威尼斯,这是应瓦格纳和科西玛的邀请来作客的,他们一家此时正在这座小城里度假。

两位音乐家的手再次握在一起。让他们暗自吃惊的,是对方和自己都老了,老到了再也燃不起以往激情的地步。科西玛仍然富于活力,孩子们也都可亲可爱,可是李斯特明确无误地感觉到了他与他们尤其是与瓦格纳之间的隔阂比他想象的更大更深。

萨波尔奇对他们两人的关系有一段精辟的分析:

"瓦格纳一开始便有意识地努力使自己的创作在社会上找到一个牢固的立足点,使他的作品能与当时的权势人物相协调,使他的艺术中的所有的'违禁'因素、危险因素和叛逆因素能被社会所接受(这是瓦格纳艺术的一大特点,托玛斯·曼称之为'受当局保护的灵性')。为了谋求作品的成功,瓦格纳无可奈何地费尽心机,打出各种旗号,以迎合一个动荡不安的社会的种种变迁,最后终于成功地找到了归宿,以俾斯麦德国为家;这成功来得非易。瓦格纳不愿沦为葬送李斯特的生命和创作的那场时代危机的牺牲品,一场空前的背信弃义的牺牲品。瓦格纳最终既蒙害、也受惠。李斯特没有、也不可能走瓦格纳这条道路。这时已很明显,两人早就分道扬镳。李斯特虽然披上袈裟,却依然是革命者;瓦格纳虽然装成革命者,却是个委屈求全的人。"①

李斯特常常走出住所在城里各处散步。他伫立着观望河水的

① 摘自萨波尔奇:《李斯特的暮年》。

流淌，凝视教堂在河面上的倒影。一部题为《葬礼小船》的钢琴曲就是在这段时光中完成的。过去，威尼斯以它明朗的色调吸引着李斯特，在他早年的作品中，我们常常听到的是喷泉的水花飞溅和绿柏的轻轻摇曳，划船女郎的歌声和乡间的塔兰泰拉舞曲，他那时是多么愉快地用音乐来捕捉这座小城的俏丽。而这一次，最让他的心灵受触动的，是装饰成全黑色的贡多拉小船。它运载的不是活泼泼的生命，而是沉默的棺椁。连爱唱歌的船夫也闭紧了嘴，任他的小船从冰冷的河面上，从一座又一座拱桥下穿过，飘往遥远的彼岸。

李斯特的音乐让人感到陌生。它们不再有美丽动人的旋律、色彩浓艳的和声、丰满的织体，取而代之的，是苦涩和含混，有时如喃喃的低语，有时又像是狂噪的呼喊，令听者不禁为之心惊。当李斯特在琴上为老朋友弹奏了之后，瓦格纳什么也没有说，李斯特心里明白，他很不喜欢。

一年以前他写的另外两部钢琴曲也同样得不到人们的理解。《灰色的云》是一部以全新的观念创作的小曲，旋律由一些短小的片断构成，和声以不协和的为主，在音流中乐思像是无目的地漂游着，给人以不可捉摸的感觉和一种特别的惆怅。而《死神查尔达什》则是嘲讽般的，音响怪诞到了令人毛骨悚然的地步，仿佛是李斯特在用声音捕捉始终躲躲闪闪的死神，露出比他更狰狞、更冷酷的脸。

我们也许可以通过他最后一部交响诗《从摇篮到坟墓》(完成于 1882 年)中形象化的语言，管窥老年李斯特的内心。作品由三个明显的部分组成：摇篮——人生——坟墓。乐曲以弦乐柔和的、梦幻般的音响开始，它使人联想到母亲温暖的怀抱，婴儿单纯明澈的眼睛，以及在他眼中一切都那么可爱的世界，摇曳的节奏给人以安全感。木管轻轻地加入进来，为新的生命唱着动人的歌。

中段是突然闯入的，强烈粗暴的节奏和乐队音响一下子打破了静谧，把听者抛入可怕的漩涡之中。这就是人生，充满了残酷的

斗争和不可想象的混乱，而决不像摇篮中婴儿眼里的那个世界。我们在这里再也听不到李斯特过去最喜欢描绘的青春的喜悦，爱情的甜美，英雄式的号角音调，剩下的只是暴风雨的鞭打和不得不勉力支撑起的苦战。

第三个段落的色调再次彻底改变。喧嚣的声音倏忽不见了，只有单簧管和大管在低音区迟缓地吟咏着，四周一片死寂，没有回声——坟墓并不可怕，死亡也不叫人绝望，只不过是生命滑入了另一个轨道，一切都很自然。当李斯特又一次让音响变得明澈柔和的时候，你会突然悟到：这坟墓原来也就是摇篮，新的生命将在这一片漆黑之中孕育，直到它再次升华，再次进入新的轮回。乐队轻轻唱起圣咏，在安详之中结束了整部交响诗。

我们不能把他的这一类作品视作心理扭曲的产物，它们更不是年老所致的听觉衰退的结果(就像许多人对贝多芬晚期作品的误解一样)，相反，李斯特对生命的体验和对人生意义的理会是更加深刻了。与此同时，他还在继续探索新的表现手法。他比以往更深地闯入了传统“禁区”：不协和的和弦，连续的空五度，片断的旋律动机，全音阶、五声音阶以及一些说不上是什么的奇异的调式……这些“离奇”的做法我们后来都会在德彪西等人的作品中不断地听到。正像李斯特自己所说的，“我的音乐是投向未来的长矛”。

1883 年 1 月，李斯特离开了威尼斯，重又踏上了他孤独寒冷的不知还有多长的旅程。他要去布达佩斯，那里还有学生在等待着他。

这是二月里的一天。春天还迟迟没有露面，萧瑟的冷风在窗外发出阵阵嘶鸣。李斯特坐在他的大写字台前，久久地凝视着眼前的一张报纸，那上面登载着瓦格纳的死讯。

葬礼小船又一次绕过他，带走了比他还小两岁的老朋友。

既然如此，就接着再干吧。

从 1883 年到 1886 年，李斯特桌上的谱纸又摞起厚厚的一叠：

为弦乐四重奏和竖琴而作的《在瓦格纳墓前》、钢琴曲《第三梅非斯特圆舞曲》、《葬礼前奏曲和葬礼进行曲》、第18、19《匈牙利狂想曲》、《两首查尔达什》、为管风琴而作的《安魂曲》……它们大多没有演出过，只有少数得以出版。他不在乎，这是为自己的心、为想象中的“未来世界”而写，是“投向未来的长矛”。他还继续着在罗马、布达佩斯和魏玛这三个城市之间奔波，为年轻学子们传授演奏和创作技艺。

1886年，是弗朗茨·李斯特诞辰75周年。老人没有想到，居然还会有那么多人记得他的生日——匈牙利作家和艺术家协会为他举行了成就报告会，欧洲的许多城市也都举行了纪念音乐会，他的作品（主要是早期那些华丽明快的音乐）由一些年轻人以纯熟的演奏技巧在音乐厅的大台上辉煌地演奏。为了表示感谢，他不得不尽可能地一一到场。布达佩斯、安特卫普、伦敦、巴黎、卢森堡……身穿黑色圣袍、满头白发的李斯特始终被包围在掌声和鲜花之中。

最后一站，李斯特安排在拜鲁伊特，因为科西玛，瓦格纳了不起的遗孀，在7月里要举行拜鲁伊特音乐节——尽管瓦格纳不在了，但他的圣殿不能倒，他的音乐理想不能被埋没，科西玛为了这个节日已经耗尽了心血，作为瓦格纳的老朋友、志同道合的战友，能不前来助阵吗？

毕竟是老了。李斯特只不过在去拜鲁伊特的火车上被清晨的风吹了一阵，就感染了风寒，而且一天比一天严重起来。起初他还勉强支撑着，在7月23日出席了瓦格纳的歌剧《帕西法尔》的演出；25日又观看了《特利斯坦与伊索尔德》；到了26日，他终于起不来了。科西玛起初没当回事儿，况且她有太多的事情要做。她请了个医生来为父亲诊断，就又匆匆出门去了。

接下来的几天，李斯特处于一生中最痛苦、最孤独的景况之中。他有时清醒，有时昏迷，呼吸相当困难。他的崇拜者们被科西玛关在门外，而他身边却没有一个可以说说话的人——也可能是

根本说不出话来了。直到31日，才有他的一个女学生不顾禁令闯进了李斯特的卧室，而此时李斯特已经完全失去知觉了。人们把在剧院里忙碌的科西玛找回来，一同围在他的床前守候着。

1886年7月31日夜里11点多，弗朗茨·李斯特停止了呼吸。

李斯特在1852年的《论肖邦》中以这样一段话来结束：

在古代有些民族用筑山来纪念伟大的人物和卓绝的事迹，方法是请每个过路的人都搬一块石头来，这样，山就不知不觉地增长到了意想不到规模——这是众人的无名的创造。我们的时代也用类似的方法来建立纪念的东西，不过大伙一起修筑的不是杂乱无章的原始的小山岗，而是借助于刻刀的诗意，能够在未来世代的心中唤起当时人们所体验到的那种感情从而使纪念垂之永久的艺术作品。在那些给自己的国家、自己的时代带来光荣的人们死了之后，人们征求签名给他们立个纪念像或者墓碑，也无非是为了这个目的。

肖邦死后，卡米尔·普列埃尔[①] 立刻想到用这个办法在拉歇斯神父公墓上立个大理石纪念像，此举定能得到很多人的响应，自是意料中事。从我们这方面来说，我们也在考虑我们同肖邦的悠久的友谊，自从他在音乐世界中出现以来我们对他的五体投地的钦佩；我们，作为演奏家，同他一样，时常需要作他的灵感的解说人、体现者，我们冒昧地说，他所喜欢的、特许的解说人、体现者，比起其他的人来，我们也有更多机会听他亲口谈到他的学派的基本原理；由于作者和译者之间的那种长期同化的关系，我们和他对于艺术的观点以及对于表现在艺术中的感情的观点，不知怎的统一起

① 卡米尔·普列埃尔(1788—1855)，法国作曲家、钢琴制造商。

来了；我们认为，志同道合的友谊应该用深切的哀悼和由衷的景仰来证明。如果我们不努力获取签名的机会，不用碑文来表达我们的悲痛，像那些不想有朝一日去填满那无法补偿的损失在自己的心灵所造成的空虚的人们一样，那我们觉得，这样的行为是太不光彩了！……

在李斯特当年所想象的未来也就是今天，在他抱以无限希望的新世界里，到处都可以看到他的雕像、纪念碑、照片。而我们对他的音乐——除了那些华丽的钢琴曲和辉煌的管弦乐曲以外，对他的宗教音乐、晚期创新知道多少？对他的思想——关于生命的意义、对永恒境界的探索、对于死亡的思考理解了多少？当年轻的一代以不亚于当年李斯特的技巧在宽敞的音乐厅里演绎他的作品时，当他漂亮的音响在崭新的大钢琴上轰鸣的时候，我们对弗朗茨·李斯特这个人的认识是怎样的？完整吗？公允吗？

也许应该痛心——误解太多太多！可怜的李斯特仍然被他自己那些表面化的灿烂遮盖着，被热衷于炫耀技巧的浮浅的人们包围着。

还是让我们放慢脚步，重新走进李斯特广大的音乐世界吧。让我们静静地聆听他在他的全部音乐中昭示给我们的所有一切。

1996年10月14日

于天津

弗朗茨·李斯特年表

1811 10月22日出生于匈牙利肖普朗(Sopron)附近的莱丁(Raiding)。父亲亚当是尼古拉斯·埃斯特哈奇王子(Prince Nikolaus Esterhazy)庄园的管事,母亲安娜祖上是德国南部人。

1818－1819 7岁开始在父亲指导下学习弹奏钢琴和音乐知识,8岁尝试作曲。

1820 10月在肖普朗的古卡西诺厅(一贵族客厅)登台表演,11月在波索尼(Poszony,现为布拉蒂斯拉伐 Bratislava)埃斯特哈奇的府邸举行独奏音乐会。

1822 5月8日举家前往维也纳,在车尔尼和萨列里门下学习钢琴和作曲。同年12月在维也纳国会音乐厅举行音乐会,获得巨大成功。

1823 4月13日,贝多芬出席了他的独奏音乐会,并给他鼓励和赞赏。12月全家移居巴黎。途中在慕尼黑、斯图加特等德国城市举行音乐会。因非法国人而被巴黎音乐学院院长凯鲁比尼拒绝入学,遂师从雷哈和帕埃尔学习理论和作曲。

1824 3月7日在巴黎举行首场音乐会,引起轰动。6月21日

和 29 日在伦敦举行音乐会，9 月返回巴黎。创作：根据罗西尼主题作钢琴变奏曲 S. 149，R. 28（同年在巴黎和伦敦出版）；根据罗西尼与斯蓬蒂尼主题作钢琴即兴曲 S. 150，R. 29（1825 年在维也纳等地出版）；《华丽的快板》S. 151，R. 30；《华丽回旋曲》S. 152，R. 31（1825 年在巴黎和维也纳出版）。开始写作歌剧《唐·桑科》（Don Sanche）S. 1，R. 476。

1825 再次赴英国，在伦敦和曼彻斯特举行音乐会，在英王乔治四世面前演奏。创作：完成歌剧《唐·桑科》（同年 10 月 17 日在巴黎公演，未出版）。

1826 第一部标志了成熟的作曲才能的钢琴作品问世：《12 首钢琴练习曲》（Etude en douze exercices）S. 136，R. 1，同年在巴黎出版）。

1827 8 月 28 日，亚当·李斯特在巴黎附近的布洛涅去世。三年前独自返回匈牙利的母亲安娜来到巴黎照料他的生活。

1828—1829 和钢琴女学生卡洛琳·圣克里克相恋，因其父反对，精神和健康大受挫伤，一度想献身于宗教。这期间对文学和哲学产生兴趣，结识了巴尔扎克、拉马丁、海涅、德拉克洛瓦、雨果等人。与拉梅内神父（Abbe de Lamennais）结为忘年之交。创作：以奥伯歌剧《未婚妻》中的主题而作钢琴幻想曲 S. 385，R. 116.（同年在巴黎等地出版）

1830 受法国革命影响，对政治产生兴趣。与柏辽兹密切交往，其《幻想交响曲》使他深受影响。

1831—1833 帕格尼尼的天才激发了他对钢琴的想象力，肖邦的优雅和诗意也使他受到启发。邂逅玛丽·达古特伯爵夫人和法国女作家乔治·桑。根据帕格尼尼的 b 小调小提琴协奏曲主题而作《钟声大幻想曲》（Paganini：Grand fantasia de bravoure sur La clochette）S. 420，R. 231（1834 年在维也纳等地出版）。将柏辽兹《幻想交响曲》和《秘密法庭的法官》改编为钢琴曲 S. 470，R.

134/S. 471，R. 137(1834/1845 年在柏林等地出版)。根据柏辽兹的《莱利奥》作钢琴与乐队《大幻想交响曲》S. 120，R. 153(未出版)。根据柏辽兹《幻想交响曲》主题作钢琴曲《固定乐思》S. 395，R. 135(1833 年在巴黎等地出版)。创作小提琴与钢琴的二重奏鸣曲 S. 127，R. 461(未出版)

1834 创作钢琴曲《宗教诗情曲》(Harmonies poetiques et religieuses)S. 154，R. 13(1834 年在巴黎出版)。钢琴曲《显现三首》(Apparitions)，S. 155，R. 11(1834 年在柏林等地出版)。钢琴曲《里昂》(Lyon)S. 156，R. 8(1840 年在巴黎出版，后收进《旅行集》中)。根据门德尔松的《无词歌》而作两架钢琴的《音乐会曲》S. 257，R. 355(未出版)。撰写论文《宗教音乐之未来》。

1835 和玛丽·达古特赴日内瓦，开始共同生活。12 月 18 日第一个女儿布兰丁出生。在新建的日内瓦音乐学院任教，撰写《钢琴技巧教科书》(后遗失)。创作钢琴曲集《旅行集》(Album d'un voyageur)S. 156，R. 8(分为三册，第一、二册于 1840 年、第三册于 1836 年在巴黎出版，1842 年在维也纳和柏林出版全集)。将多尼采第的歌剧《拉美莫尔的露契亚》片断改变为钢琴曲 S. 397，R. 151(1840 年在维也纳等地出版)。

1836 女作家乔治·桑来日内瓦访问李斯特一家。回巴黎与钢琴家塔尔贝格(Thalberg)竞赛(在 1837 年春大获全胜)。12 月与柏辽兹举行同台音乐会。创作钢琴曲《华丽大华尔兹》(Grande valse di bravura)S. 209，R. 32a(1836 年在莱比锡出版)。继续创作《旅行集》(其中部分后来编入《旅游岁月》第一集《瑞士游记》中)。将柏辽兹的《哈罗尔德在意大利》和《李尔王》序曲改编为钢琴曲 S. 472，R. 138 和 S. 474，R. 140。

1837 举家迁往意大利。次女科西玛出生于圣诞节。创作《小提琴与钢琴二重协奏曲 6 首》S. 128，R. 462(1852 年在美因茨出版)，《大练习曲 24 首》(Vingt－quatre Grandes etudes)S. 137，R.

2a(即《钢琴练习曲》S. 136,R. 1 的修订版),《旅游岁月》第二集"意大利游记"(Annees de pelerinage,deuxieme annee,Italie)S. 161,R. 10b(1858 年在美因茨出版)。将贝利尼的歌剧《清教徒》片断改编为钢琴曲 S. 390,R. 129(同年在美因茨出版),将贝多芬第五、六、七交响曲改编为钢琴曲 S. 464,R. 128(1840 年在莱比锡、巴黎和维也纳出版)。

1838 在维也纳及意大利各城市举行音乐会。创作钢琴曲《帕格尼尼大练习曲》(Etudes d'execution transcendante d'apres Paganini)S. 140,R. 3a(1840 年在维也纳出版)。钢琴曲《半音阶大加洛普舞曲》S. 219,R. 41(同年在布雷斯劳出版)。将舒伯特的 12 首歌曲改编为钢琴曲 S. 558,R. 243,包括《水上吟》、《纺车旁的玛格丽特》、《魔王》、《流浪者之歌》等(同年在维也纳和莱比锡出版)。将罗西尼的歌剧《威廉·退尔》序曲改编为钢琴曲 S. 552,R. 237(1842 年在美因茨出版)。

1839－1840 3 月 9 日,儿子丹尼尔在罗马出生,但从秋天起和玛丽的关系出现裂痕。在维也纳举行募捐音乐会,为波恩筹集建立贝多芬纪念碑的资金。首次回祖国匈牙利访问,在波索尼和布达佩斯举行音乐会,受到热烈欢迎。提议在布达佩斯建立国家音乐学院。接触到吉卜赛人的音乐,并改编为钢琴曲。创作 A 大调第二钢琴协奏曲(因在降 E 大调钢琴协奏曲后出版而被列为第二)S. 125,R. 456(1863 年在美因茨出版),钢琴与弦乐队的《诅咒》(Malediction)S. 121,R. 452(去世后出版),钢琴曲《玛捷帕》(Mazeppa,为 1837 年开始创作的《24 首大练习曲》中的第 4 首)S. 138,R. 2c(1847 年在柏林和维也纳出版),《忧郁圆舞曲》(Valse Melancolique)S. 210,R. 33a(1838 年在莱比锡出版),歌曲《金发的安焦林》(Angiolin dal biondo crin)S. 269,R. 593,《彼特拉克十四行诗 3 首》(Tre sonetti di Petrarca)S. 270,R. 578. 将舒伯特的歌曲集《天鹅之歌》改编为钢琴曲(Schwanengesang)S. 560,R.

245，包括《小夜曲》、《告别》、《春天的想望》等14首。另一套舒伯特歌曲改编曲是声乐套曲《冬之旅》中的12首(Winterreise)S. 561，R. 246，包括《晚安》、《菩提树》、《邮车》、《老艺人》等。开始写作《21首匈牙利主题与狂想曲》(21 Hungarian themes and rhapsodies) S. 242，R. 105(1847年完成，1840—1847年连续在维也纳出版)。根据威伯歌剧《自由射手》主题创作钢琴幻想曲(Fantasia on themes from Der Freischutz)S. 451，R. 284.

1841—1844 频繁演出于欧洲各国，包括英国、俄罗斯、土耳其、波兰、丹麦、德国。柏林艺术科学院授予名誉院士。与玛丽彻底决裂，三个孩子送往巴黎祖母安娜处。根据海涅的诗创作歌曲《莱茵河畔》(Am Rhein)S. 272/1，R. 567a，《罗累莱》(Die Loreley)S. 273/1，R. 591a，《你好像一朵鲜花》(Du bist wie eine Blume)S. 287，R. 607；根据歌德的诗创作歌曲《迷娘之歌》(Mignons Lied) S. 275/1，R. 592a，《从前有个国王》(Es war ein Konig in Thule) S. 278/1，R. 594a，《从天国来的你》(Der du von dem Himmel bist) S. 279/1，R. 568a；根据雨果的诗创作歌曲《当我入梦》(Oh! Quand je dors)S. 282，R. 569。将莫扎特的根据《唐·璜》片断改编为钢琴幻想曲(Reminiscences di Don Juan)S. 418，R. 228(1843年在柏林等地出版)。将梅耶贝尔的歌剧《恶魔罗勃》中的“地狱圆舞曲”改编为钢琴曲(Reminiscences de Robert le diable：Valse infernale)S. 413，R. 222(1841年在柏林出版)。

1845—1847 继续巡回演出，这是他作为演奏家最辉煌的时期。为次女高音和钢琴创作歌曲《火刑堆上的贞德》(Jeanne d'Arc au bucher)S. 293/1，R. 568a(1846年在美因茨出版)；钢琴曲《匈牙利狂想曲》第一、二号(Hungarian Rhapsodies no. 1，no. 2)S. 244，R. 106(1851年在莱比锡和米兰出版)；《宗教诗情曲10首》(Harmonies poetiques et religieuses，在1834年创作的同名作品基础上再创作)S. 173，R. 14；合唱《圣母颂》S. 20，R. 496，《我们的

天父》(Pater noster Ⅰ),S. 21,R. 518;开始构思《浮士德交响曲》(Eeine Faust — Symphonie in drei Charakterbildern, after Goethe)S. 108,R. 425(完成于1857年,同年9月首演,1861年在柏林出版);为波恩的贝多芬艺术节创作《贝多芬康塔塔》(Festkantate zur Enthullung des Beethoven—Denkmals in Bonn)S. 67,R. 537(1845年8月13日首演,未出版);自1844年以后多次在魏玛和德国其他国家作为指挥家登台。1847年1月在俄罗斯基辅举行音乐会时,邂逅卡罗琳·桑·维特根斯坦女公爵(Carolyne Sayn—Wittgenstein),她力劝李斯特放弃演奏生涯,专心于创作。9月在伊丽莎白格勒举行了告别音乐会,他们一起在维特根斯坦的领地度过冬天。

1848 2月起定居魏玛。接受了魏玛荣誉宫廷乐长职位,开始全职的指挥生涯。同年卡罗琳来到魏玛,并努力争取与丈夫离婚。创作三首音乐会练习曲(Trois Etudes de concert)S. 144,R. 5;交响诗《前奏曲》(Les Preluds)S. 97,R. 414(1854年2月28日首演,1856年出版);第一叙事曲(Ballade no. 1)S. 170,R. 15(1849年出版);完成1837年开始写作的钢琴曲集《旅游岁月》第二集《意大利游记》,并着手第一集《瑞士游记》(Annees de Pelerinage, premiere annee, Suisse)S. 160,R. 10a(1855年在美因茨出版);交响诗《山间所闻》(Ce qu'on entend sur la montagne "Bergsymphonie"又译作"山岳交响曲")S. 95,R. 412(1850年2月在魏玛首演,1857年在威斯巴登出版);男声四部合唱《弥撒》S. 8,R. 485(1852年8月15日在魏玛首演,1853年出版);康塔塔《匈牙利 1844》(Hungaria 1848)S. 83,R. 553(1912年在魏玛首演,1961年在布达佩斯出版),钢琴与乐队《贝多芬〈雅典的废墟〉主题幻想曲》(Fantasie uber Motive aus Beethovens Ruinen von Athen)S. 122,R. 454(1853年6月1日在布达佩斯首演,1865年出版);将瓦格纳的歌剧《唐豪瑟》序曲改编为钢琴曲 S. 442,R.

275(同年在德累斯顿出版);将威尔第的歌剧《伦巴底人》片断改编为钢琴曲 S. 431,R. 264;发表《匈牙利狂想曲》第九首 S. 244,R. 106(创作年代不详)。

1849 在魏玛的阿尔腾堡(Altenburg)与卡罗琳开始共同生活。创作交响诗《塔索:悲叹与胜利》(Tasso:lamento e trionfo)S. 96,R. 413(1849 年 8 月 28 日在魏玛首演,1856 年出版);钢琴与乐队的《死之舞》(Totentanz)S. 126,R. 457(1865 年 4 月 15 日首演,同年出版);降 E 大调第一钢琴协奏曲 S. 124,R. 455(1855 年 2 月 17 日在魏玛首演,同年在维也纳出版);管弦乐曲《节庆进行曲》(Festmarsch zur Goethejubilaumsfeier)S. 115,R. 433(1849 年 8 月 28 日在魏玛首演,1859 年出版);钢琴曲《安慰 6 首》(Consolations)S. 172,R. 12(1850 年出版)。将贝多芬的歌曲《致远方的爱人》改编为钢琴曲 S. 469,R. 124(1850 年出版)。

1850—1851 指挥上演瓦格纳的歌剧《唐豪瑟》、《罗恩格林》,舒曼的歌剧《格诺费瓦》、戏剧配乐《曼弗雷德》,柏辽兹的歌剧《本韦努托·切利尼》以及威尔第和多尼采第的作品。从事教学,学生中包括汉斯·冯·彪罗(Bulow)、卡尔·陶西格(Carl Tausig)。完成交响诗《普罗米修斯》(Prometheus)S. 99,R. 416(1850 年 8 月 24 日在魏玛首演,1857 年出版);《英雄的葬礼》(Heroide funebre) S. 102,R. 419(1857 年 11 月 10 日在布雷斯劳首演,1857 年出版);钢琴作品《超级练习曲 12 首》(Etudes d'execution transcendante"Transcendental Studies"),以 1837 年的《24 首大练习曲》中的 12 首为基础重新修订)S. 139,R. 2b(1852 年出版);《根据帕格尼尼随想曲而作的练习曲 6 首》(Grandes etudes de Paganini)S. 141,R. 3b(1851 年出版);《爱之梦,三首夜曲》(Liebestraume,3 notturnos)S. 541,R. 211(1850 年出版);《华丽玛祖卡》(Mazurka brillante)S. 221,R. 43(1850 年在莱比锡和巴黎出版),《两首波罗涅兹》S. 223,R. 44(1852 年出版),《拉科齐进行曲》(Rakoczy

March,即《匈牙利狂想曲》第 15 号)S. 244,R. 106(1851 年在莱比锡出版);《即兴圆舞曲》(Valse impromptu)S. 213,R. 36(1852 年出版),《诙谐曲与进行曲》(Scherzo und Marsch)S. 177,R. 20(1854 年在奥地利不伦瑞克出版)。合唱《我们的天父 Ⅳ》(Pater noster Ⅳ)S. 22,R. 520(未出版)。管风琴曲《幻想与赋格》(Fantasie und Fuge,以梅耶贝尔的歌剧《先知》中的旋律为主题)S. 259,R. 380(1852 年在莱比锡出版);将舒伯特的钢琴曲《流浪者幻想曲》改编为钢琴与乐队作品(Wandererfantasie)S. 366,R. 459(约 1857—1858 在维也纳出版)。撰写论文《肖邦》。

1852—1853 完成 b 小调钢琴奏鸣曲(Sonata,b)S. 178,R. 21(1854 年出版);钢琴与乐队《匈牙利民歌主题幻想曲》(Fantasie uber ungarische Volksmelodien)S. 123,R. 458(1853 年 6 月 1 日在布达佩斯首演,1864 年出版);交响诗《节庆的声音》(Festklange)S. 101,R. 418(1854 年 11 月 9 日在魏玛首演,1856 年出版);钢琴曲《致敬进行曲》(Huldigungsmarsch)S. 228,R. 49(1858 年在柏林出版);将瓦格纳的歌剧《罗恩格林》片断改编为钢琴曲(Pieces from Lohengrin)S. 445,R. 278(1853 年出版);钢琴曲《匈牙利狂想曲》第 3—8,10—14 首 S. 244,R. 106(在《21 首匈牙利主题与狂想曲》S. 242,R. 10 基础之上的再创作,1853 年出版,具体创作时间不详)。

1854—1856 完成钢琴作品《旅游岁月》第一集《瑞士游记》,钢琴第二叙事曲 S. 171,R. 16(1854 年出版),《摇篮曲》(Berceuse) S. 174,R. 57(1854 年在维也纳出版)。创作《格兰庄严弥撒》(Missa solemnis zur Einweihung der Basilika in Gran)S. 9,R. 484(1855 年修订,1856 年 8 月 31 日在格兰首演)。

1857 两个女儿嫁人,次女嫁给冯·彪罗。李斯特同情支持 1849 年因政治原因流亡瑞士的瓦格纳,而受到魏玛宫廷的不信任。卡罗琳被沙皇开除国籍,剥夺一切权力和财产。完成《浮士德

交响曲》(Eine Faust－Symphonie in drei Charakterbildern，after Goethe)S. 108,R. 420(1857 年 12 月 28 日在魏玛首演,1861 年出版,同时写钢琴版本 S. 647,R. 369,1863 年出版);交响诗《理想》(Die Ideale)S. 106,R. 423(1857 年 9 月 5 日在魏玛首演,1858 年出版,同时写钢琴版本 S. 646,R. 368);交响诗《匈奴之战》(Hunnenschlacht)S. 105,R. 422(1857 年 12 月 28 日首演,1861 年出版);管弦乐曲《艺术家的行列》(Kunstlerfestzug zur Schillerfeier) S. 114,R. 432(1860 年 11 月 8 日在魏玛首演,同年出版);管弦乐曲《节庆进行曲》(Festmarsch nach Motiven von E. H. zu S. －C. －G.)S. 116,R. 436(1860 年出版);两架钢琴的《悲怆协奏曲》(Concerto pathetique)S. 258,R. 356(1886 年出版);清唱剧《圣伊丽莎白传奇》(Die Legende von der heiligen Elisabeth)S. 2,R. 477 (1862 年完成,1865 年 8 月 15 日在布达佩斯首演,1867 年出版)。

1858 由于一系列阴谋的压力,辞去宫廷乐长职位。创作交响诗《哈姆雷特》(Hamlet)S. 104,R. 421(1876 年 7 月 2 日首演,1861 年出版)。

1859 唯一的儿子在柏林去世。创作合唱《感恩赞》(Te Deum I)S. 27,R. 533(未出版),钢琴作品《前奏曲“哭泣,哀悼,忧虑、恐惧”》(“Weinen,Klagen,Sorgen,Zagen”Praludium)S. 179,R. 23 (1863 年在柏林出版)。为钢琴作品《旅游岁月》第二集增加“威尼斯与拿坡里”(Venezia e Napoli)S. 162,R. 10c(1861 年在美因茨出版)。根据瓦格纳的根据《黎恩济》主题创作钢琴幻想曲(Wagner:Phantasiestuck on themes From Rienzi)S. 439,R. 272(1861 年出版)。完成钢琴版本的《但丁交响曲》S. 648,R. 370(同年出版)。

1860 卡罗琳赴罗马,请求教皇批准与维特根斯坦公爵离婚。十月得到与李斯特结婚的批准书。接受魏玛大公爵的邀请,在魏玛建立了钢琴学校。创作《应答合唱和交替圣歌》(Responses and antiphons)S. 30,R. 526(未出版)。开始写作管弦乐曲《三首葬礼进行

曲之一》(Trois odes funebres 1)S. 112,R. 429(完成与 1866 年,1877 年出版,1912 年 3 月 21 日在魏玛首演)。将瓦格纳的根据《漂泊的荷兰 人》中的"纺织合唱"改编为钢琴曲(Wagner:Spinning Chorus from Der fliegende Hollander)S. 440,R. 273(1861 年出版)。

1861 定于 10 月 22 日(李斯特五十岁生日)在罗马圣卡罗斯教堂与卡罗琳结婚,但在最后一刻被教廷阻止,理由是需对卡罗琳的离婚作重新审查。李斯特与卡罗琳在罗马以分居形式逗留。创作合唱《我们的天父》(Pater noster I)S. 29,R. 519(1865 年 3 月 25 日在德绍首演,1864 年出版);管弦乐《勒瑙的浮士德的 2 个场景》(2 Episodes from Lenau's Faust):1.《夜骑》(1. Der nachtliche Zug),2.《乡村酒店中的舞蹈,即第一梅菲斯特圆舞曲》(2. Der Tanz in der Dorfschenke, First Mephisto Waltz)S. 110,R. 427(1861 年 3 月 8 日在魏玛首演,1865 年出版)。将古诺的歌剧《浮士德》中的圆舞曲改编为钢琴曲(Gounod:Valse de I'opera Faust)S. 407,R. 166(1861 年在列日出版)。将瓦格纳的歌剧《唐豪瑟》中的"朝圣者合唱"改编为钢琴曲(Wagner:Pilgrims' Chorus from Tannhauser)S. 443,R. 276(1865 年出版)。将自己的交响诗《匈牙利》、《哈姆雷特》、《匈奴之战》改编为钢琴曲 S. 643—645,R. 365—367(1861 年出版)。

1862 创作钢琴曲《巴赫主题变奏曲》(Variationen Uber das Motiv von Bach)S. 180,R. 24(1864 年在柏林出版),2 首音乐会练习曲《Zwei Konzertetuden 》S. 145,R. 6,包括〈森林的呼啸〉(Waldesrauschen)和〈侏儒舞〉(Gnomen—Reigen)(1863 年在斯图加特出版)。清唱剧《阿西西的圣方济的圣歌》(Cantico del Sol di S. Francesco d'Assisi)S. 4,R. 479(1862 年在罗马首演,1884 年出版)。完成清唱剧《圣伊丽莎白传奇》。开始创作清唱剧《基督》(Christus)S. 3,R. 478(1867 年完成,1873 年 3 月 29 日在魏玛首

演,1872 年出版)。此后 8 年中主要居住于罗马。

1863 长女布兰丁去世。创作钢琴曲《西班牙狂想曲》(Rhapsodie espagnole)S. 254,R. 90(1867 年出版),《传奇曲两首:1. 阿西西的圣方济向鸟儿布道;2. 波勒的圣方济在水面上行走》(Legendes:1. St Francois d'Assise:la predication aux oiseaux,2. St Francois de Paule marchant sur les flots)S. 175,R. 17(1866 年在布达佩斯和巴黎出版)。开始写作《三首葬礼进行曲之二》S. 112,R. 429(1864 年完成,1912 年 12 月 6 日在魏玛首演,未出版)。将巴赫的管风琴 g 小调幻想曲与赋格改编为钢琴曲(Bach:Fantasia and Fugues for organ)S. 463,R. 120(1863 年出版)。

1864 教皇庇护九世访问李斯特。得到确切消息:卡罗琳的丈夫早已去世。但两人从此未再谈及婚事。将贝多芬的交响曲 NO. 1,2,3,4,8,9 改编为钢琴曲 S. 464,R. 128(1865 年出版)。

1865—1866 4 月 25 日,李斯特在罗马加入天主教会第四等级,成为一名神父。8 月 8 日回到匈牙利参加他在 1840 年创办的国家音乐学院 25 周年校庆,受到隆重欢迎。8 月 15 日《圣伊丽莎白传奇》首演获得巨大成功。母亲安娜在巴黎去世。创作《合唱弥撒曲》(Missa choralis)S. 10,R. 486(1869 年首演,同年出版),管弦乐曲《拉科齐进行曲》(Rakoczy March)S. 117,R. 439(改编自同名钢琴曲,1865 年 8 月 17 日在布达佩斯首演,1871 年出版),《三首葬礼进行曲之三》S. 112,R. 429(1877 年在纽约首演,同年出版)。完成清唱剧《基督》。将自己的钢琴与乐队作品《死之舞》改编为钢琴曲(Totentanz)S. 525,R. 188(1865 年出版)。

1867—1868 为约瑟夫国王的加冕典礼作《匈牙利加冕弥撒》(Hungarian Coronation Mass)S. 11,R. 487(1867 年 6 月 8 日在布达佩斯首演,1869 年出版)。开始创作钢琴曲《旅游岁月》第三集 S. 163,R. 10e(1877 年完成,1883 年在美因茨出版)。男声合唱《安魂曲》(Requiem)S. 12,R. 488(1869 年首演,同年在巴黎出版)。将威

尔第的歌剧《唐·卡洛斯》片断改编为钢琴曲(Verdi:Don Carlos) S. 435,R. 268(1868年在米兰等地出版)。女儿科西玛与瓦格纳的私情使李斯特深感不快,两位作曲家之间的友情产生隔阂(直至1872年才有所弥合)。根据瓦格纳的根据《特利斯坦与伊索尔德》创作钢琴曲《伊索尔德的爱之死》(Wagner:Isoldens Liebestod from Tristan und Isolde)S. 447,R. 280(1868年出版)。

1869--1871 再次赴魏玛进行钢琴教学。从此经常往返罗马、魏玛和布达佩斯三地。安东·鲁宾斯坦、阿尔贝尼斯、包罗丁、圣桑和福列等作曲家拜访李斯特。女儿科西玛与彪罗离婚,嫁瓦格纳。创作管弦乐《匈牙利进行曲》(Ungarischer Marsch)S. 118,R. 438(1871年出版),宗教作品《诗篇第116篇》(Psalm 116)S. 15a,R. 491(1864年出版),《圣母颂》(Ave Maria Ⅰ)S. 38,R. 497(1870年出版),钢琴曲集《匈牙利历史画像》(Historische Uhgarische) S. 205,R. 112.

1872--1874 与瓦格纳和解。在三座城市的教学耗费了大量的时间和精力,创作小提琴与钢琴的《婚礼喜歌》(Epithalam zu E)S. 129,R. 466(1873年在布达佩斯出版),小提琴、钢琴、竖琴和簧风琴的《哀歌》(Elegie)S. 130,R. 471(1875年6月17日在魏玛首演,同年出版),钢琴曲《即兴曲"夜曲"》(Impromptu, "Nocturne")S. 191,R. 59。钢琴曲《5首匈牙利民歌》S. 245,R. 108。钢琴曲集《圣诞树》(Weihnachtsbaum—Arbre de Noel)S. 186,R. 71(1882年在柏林出版)。

1875 在布达佩斯建立了一所新的学校:弗朗茨·李斯特音乐学院。创作管弦乐作品《匈牙利狂飙进行曲》(Ungarischer Sturmmarsch)S. 119,R. 437(1876年在柏林出版,同时出版钢琴版本)。将自己的《匈牙利加冕弥撒》中的《降福经》改编为管弦乐曲(Benedictus,from Hungarian Coronation Mass)S. 362,R. 444.

1876 玛丽·达古特夫人去世。8月赴拜鲁伊特参加首届音

乐节，观看瓦格纳的歌剧《尼伯龙根的指环》，将其片断改编为钢琴曲（Wagner：Walhall，from Der Ring des Nibelungen）S. 449，R. 282（1876年在美因茨出版）。将圣桑的《死之舞》改编为钢琴曲（Saint－Saens：Danse macabre）S. 555，R. 240（同年巴黎等地出版）。

1877 创作小提琴、大提琴和钢琴的《哀歌》（Zweite Elegie）S. 131，R. 472（1878年出版）。创作管风琴曲《安命》（Resignazione）S. 263，R. 388（生前未出版）。将科内利乌斯的歌剧《巴格达的理发师》第二序曲改编为钢琴曲（Cornelius：2nd Overture to Der Barbier von Bagdad）S. 352，R. 447（未出版）。将威尔第《安魂弥撒曲》中的《羔羊经》改编为钢琴、管风琴和簧风琴曲（Agnus Dei de la Messe de Requiem）S. 437，R. 270（1879年在柏林和米兰出版）。

1878－1879 被任命为罗马附近的阿尔巴诺教区神父，并任主教的名誉顾问。创作大量宗教作品，包括《12首古老的德国宗教歌曲》（Zwolf alte deutsche geistliche Weisen）S. 50，R. 72以及几首管风琴作品。将威尔第的歌剧《阿伊达》片断改编为钢琴曲（Verdi：Danza Sacra e duetto final from Aida）S. 436，R. 269（1879年在米兰和柏林出版）。将达尔戈梅斯基的《塔兰泰拉》改编为钢琴曲（Dargomizhsky：Tarantelle）S. 483，R. 148（1880年在彼得堡和汉堡出版）。为独唱、合唱和管风琴而作《苦路，对14幅耶稣受难像的音乐描绘》（Via crucis，les 14 stations de la croix）S. 53，R. 534（1929年受难日在布达佩斯首演，生前未出版）。

1880－1882 创作管弦乐曲《第二梅非斯特圆舞曲》（Second Mephisto Waltz）S. 111，R. 428（1881年3月9日在布达佩斯首演，1881年在柏林出版）。为小提琴、中提琴、大提琴和钢琴而写的《被遗忘的浪漫曲》（Romance oubliee）S. 132，R. 467（1881年在汉诺威出版）。为4把小提琴作《摇篮曲》（Die Wiege）S. 133，R. 475

(未出版)。为小提琴、大提琴和钢琴作《葬礼小船》(La lugubre gondola)S. 134,R. 468(生前未出版)。作钢琴曲《灰色的云》(Nuages gris)S. 199,R. 78(未出版),《4 首被遗忘的圆舞曲》(Quatre valses oubliees)S. 215,R. 37,管弦乐曲《从摇篮到坟墓》(Von der Wiege bis Zum Grabe-Du berceau jusqu'a la tombe)S. 107,R. 424(1883 年在柏林出版),钢琴曲《死神查尔达什》(Csardas macabre)S. 224,R. 46,《匈牙利狂想曲》no. 16,17,S. 244,R. 106(1882 年在布达佩斯出版)。将瓦格纳歌剧《帕西法尔》片断改编为钢琴曲(Wagner Feierlicher Marsch zum heiligen Gral,from Parsifal)S. 450,R. 283(1883 年在美因茨出版)。1882 年 11 月赴威尼斯看望瓦格纳和科西玛一家。

1883－1884 1 月离开威尼斯。2 月在布达佩斯听到瓦格纳去世的消息。为弦乐四重奏组和竖琴作《在瓦格纳墓前》(Am Grabe Richard Wagner)S. 135,R. 474。作钢琴曲《第三梅菲斯特圆舞曲》(Third Mephisto Waltz)S. 216,R. 38(1883 年在柏林出版),《梅菲斯特波尔卡》(Mephisto Polka)S. 217,R. 39(1883 年在柏林出版),《两首查尔达什:1. 快板,2. 固执的查尔达什》(Two Csardas: 1. Allegro,2. Csardas obstine)S. 225,R. 45(1886 年完成,同年在布达佩斯和维也纳出版)。继续写作宗教作品,包括以 1867 年的《安魂曲》为基础的《为管风琴而作的安魂曲》(Requiem fur die Orgel)S. 266,R. 385(1885 年出版)。

1885 德彪西在罗马拜访李斯特。作钢琴曲《匈牙利狂想曲》no. 18,19,(分别与 1885 和 1886 年在布达佩斯出版),《葬礼前奏曲和葬礼进行曲》(Trauervorspiel und Trauermarsch)S. 206,R. 83/84(1887 年出版),《梦中,夜曲》(En reve,Nocturne)S. 207,R. 87(1888 年在维也纳出版),《告别》(Abschied)S. 251,R. 104(1885 年在莱比锡出版)。

1886 在 75 岁高龄之年作最后一次旅行,在布达佩斯、伦敦、

安特卫普、巴黎等地参加为庆祝他 75 寿辰而举行的音乐会。7 月 12 日赴拜鲁伊特参加瓦格纳音乐节，观看瓦格纳的《特利斯坦与伊索尔德》和《帕西法尔》，途中受风寒，后转为肺炎，于 31 日夜逝世。（第二年 3 月，卡罗琳·维特根斯坦公主逝世于罗马）

注：本创作年表只选编了部分作品。李斯特的作品共有约八百部（集），其中包括歌剧 1 部，宗教作品 65 部，世俗合唱作品 28 部，管弦乐作品 25 部，钢琴与乐队作品 7 部，室内乐作品 9 部，钢琴独奏曲 119 部，钢琴四手联弹作品 3 部，为两架钢琴而写的作品 2 部，管风琴作品 11 部，歌曲 82 首（组），各类改编作品 351 部等。此外还有论文 20 余篇。

李斯特作品目录

钢琴作品

钢琴独奏曲

S	R	曲　　名	创作时间
136	1	练习曲(Etude en douze exercices)	1826
137	2a	大练习曲 24 首(Vingt — quatre Grandes etudes)(即《钢琴练习曲》S. 136 的修订版,实际上只完成了 12 首)	1837
138	2c	《玛捷帕》(Mazeppa,以 S. 137 中的第 4 首为基础而作)	1840
139	2b	超级练习曲 12 首(Etudes d'execution transcendante "Transcendental Studies",S137—138 的修订版)	1851
140	3a	《帕格尼尼大练习曲》(Etudes d'execution transcendante d'apres Paganini,以帕格尼尼小提琴 24 首随想曲和 b 小调小提琴协奏曲末乐章主题为基础而作)	1838

141	3b	《帕格尼尼大练习曲》(Grandes etudes de Paganini,S140 的修订版)	1851
142	4a	《沙龙小品,高级练习曲》(Morceau de salon,etude de perfectionnement)	1840
143	4b	《 ab irato》(S142 的修订版)	1852
144	5	三首音乐会练习曲(Trois etudes de concert,A^{b},f,D^{b})	约 1848
145	6	2 首音乐会练习曲(Zwei Konzertetuden)	约 1862 —1863
146	7	《技巧联系》12 册(Technische Studien,12 bks)	1868— 约 1880
147	26	《根据迪亚贝里的华尔兹而作的变奏曲》(Variation uber einen Walzer von Diabelli)	1882
148	27	八首变奏曲(Huit variations)	约 1824
149	28	《根据罗西尼主题而作的钢琴变奏曲》	约 1824
150	29	《根据罗西尼与斯蓬蒂尼主题而作的钢琴即兴曲》	1824
151	30	华丽的快板(Allegro di bravura)	1824
152	31	华丽回旋曲(Rondo di bravura)	1824
153	19	g 小调谐谑曲	1827

钢琴曲集

154	13	《宗教诗情曲》(Harmonies poetiques et religieuses)	1834
155	11	《"显现"三首》(Apparitions,第 3 首根据舒伯特的华尔兹改编)	1834
156	8	《旅行集》3 册(Album d'un voyageur,各小曲标题见 S160)	1835 —1836

157	9	《根据两首瑞士旋律而写的浪漫幻想曲》(Fantaisie romantique sur deux melodies suisses)	1836
158	10b	《三首彼特拉克十四行诗》(Tre sonetti del Petrarca)(根据自己创作的歌曲改编)	1839—1846
159	10d	《威尼斯与拿坡里》(Venezia e Napoli,共4首,各小曲标题见S162)	1840
160	10a	《旅游岁月》第一集《瑞士游记》(Annees de Pelerinage, premiere annee, Suisse),包括1. 威廉·退尔教堂(La chapelle de Guillaume Tell,S156/5的修订版),2. 在华伦斯塔特湖上(Au lac de Wallenstadt,S156/2a的修订版),3. 田园曲(Pastorale,S156/7c的修订版),4. 在泉水旁(Au bord d'une source,S156/2b的修订版),5. 暴风雨(Orage),6. 奥勃曼山谷(Vallee d'Obermann,S156/4的修订版),7. 牧歌(Eglogue),8. 乡思(Le mal du pays,S156/7b的修订版),9. 日内瓦之钟(Les cloches de Geneve,S156/3的修订版)	1848—1854
161	10b	《旅游岁月》第二集《意大利游记》(Annees de pelerinage,deuxieme annee,Italie)包括1. 婚礼(Sposalizio),2. 沉思者(Il penseroso),3. 罗沙之歌(Canzonetta del Salvator Rosa),4—6. 三首彼特拉克十四行诗(Sonetto,47,104,123 del Petrarca),S158的修订版,7. 读但丁有感—类似奏鸣曲的幻想曲(Apres une lecture du Dante,Fantasia quasi sonata)	1837—1849

162	10c	《旅游岁月》第二集增补"威尼斯与拿坡里"(Venezia e Napoli),包括 1. 划船女郎(Gondoliera),2. 康佐内(Canzone),3. 塔兰泰拉(Tarantella),即 S159 中 3—4 的修订版以及根据 佩鲁齐尼、罗西尼和科特劳(G. L. Cottrau)或博农奇尼(G. Bononcini)的主题而作。	1859
163	10e	《旅游岁月》第三集(Annees de pelerinage, troisieme annee, 包括 1. 感恩(Angelus!),2—3. 艾斯特庄园的绿柏(Aux cypres de la Villa d'Este),4. 艾斯特庄园的喷泉(Les jeux d'eau a la Villa d'Este,),5. 悲歌(Sunt lacrymae rerum),6. 葬礼进行曲(Marche funebre),7. 发扬你的爱心(Sursum corda)	1867—1877
164	64/1	《纪念册》(Albumblatt,E,S210 的修订版)	约 1841
165	62	《纪念册的篇页》(Feuilles d'album, A^b)	1841
166	63	《纪念册一华尔兹风格》(Albumblatt in Walzerform,A)	1842
167	64/2	《纪念册的篇页》(Feuilles d'album,a,根据自己创作的歌曲改编)	1843
167a	113a	《寂静》(Ruhig,根据自己的歌曲改编)	年代不详
168	75	《哀歌一为普鲁士王子费迪南多·路易斯而作》(Elegie sur des motifs du Prince Louis Ferdinand de Prusse)	1842
168a	64a	《充满爱情的行板》(Andante amoroso)	1847 年出版
169	66a	浪漫曲(根据自己创作的歌曲改编)	1848

170	15	第一叙事曲,Db	1845—1848
171	16	第二叙事曲,b	1853
171a	[12]	《牧歌》(Madrigal)	1845
172	12	《安慰 6 首》(6 Consolations)	1849—1850
173	14	《宗教诗情曲 10 首》(Harmonies poetiques et religieuses,第 2、5 和第 6 首根据自己创作的宗教声乐作品改编,第 4 首为 S154 的修订版)	1845—1852
174	57a,b	《摇篮曲》第一和第二版(Berceuse)	1854—1862
175	17	传奇曲两首(Legendes):1. 阿西西的圣方济向鸟儿布道(St Francois d'Assise:la predication aux oiseaux),2. 波勒的圣方济在水面上行走(St Francois de Paule marchant sur les flots)	1863
176	18	独奏大协奏曲(Grosses Konzertsolo)	约 1849
177	20	谐谑曲与进行曲	1851
178	21	b 小调奏鸣曲	1852—1853
179	23	《前奏曲"哭泣,哀悼,忧虑、恐惧"》('Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen', Praludium,根据巴赫第 12 康塔塔主题而作)	1859
180	24	《巴赫主题变奏曲》(Variationen Uber das Motiv von Bach,根据巴赫第 12 康塔塔第一乐章低音旋律而作)	1862
181	25	根据亨德尔的歌剧《阿尔米拉》而作的《萨拉班德和恰空》(Sarabande und Chaconne,from Handel's Almira)	1879
182	67	《圣母玛利亚》(Ave Maria "Die Glocken von Rom")	1862

183	68	根据阿卡代尔特的作品而作的《哈利路亚和圣母玛利亚》(Alleluja et Ave Maria,d'Arcadelt)	1862
184	69	《向罗马并向全世界,罗马教皇的祝福》(Urbi et orbi,benediction papale)	1864
185	70	《Vexilla regis prodeunt》	1864
186	71	《圣诞树,12 首》(Weihnachtsbaum—Arbre de Noel)	1874—1876
187	73	《圣多萝西娅》(Sancta Dorothea)	1877
187a	388	《安命》(Resignazione)	1877
188	74	《我主耶稣基督之变形》(In festo transfigurationis Domini nostri Jesu Christi)	1880
189	44a	钢琴小曲,A^b	1866
190	65	《布洛克维尔侯爵夫人的音乐肖像》(La marquise de Blocqueville,portrait en musique)	1868
191	59	《即兴曲"夜曲"》(Impromptu,'Nocturne')	1872
192	60	5 首钢琴小曲(Funf kleine Klavierstucke)	1865—1879
193	61	钢琴作品,F#	1860 年后
194	110	《在莫索尼墓前》(Mosonyi gyazmenete—Mosonyis Grabgeleit)	1870
195	111	《纪念裴多菲》(Petofi szellemenek—Dem Andenken Petofis)	1877
196	76	《悲歌》(Elegie)	1874
197	77	《两首悲歌》(Zweite Elegie)	1877
197a	60	《托卡塔》	1865—1881

198	58	《摇篮曲》(Wiegenlied — Chant du berceau)	1958年出版
199	78	《灰色的云》(Nuages gris)	1881
200	81	《悲伤的贡多拉小船》(两个版本,La lugubre gondola)	1882
201	82	《R. W. —威尼斯》(R. W. —Venezia)	1883
202	85	《在瓦格纳墓前》(Am Grabe Richard Wagners)	1883
203	79	《沉睡,思考和回答,夜曲》(Schlaflos, Frage und Antwort,nocturne)	1883
204	86	《冥想》(Recueillement)	1880年以后
205	112	《匈牙利历史画像》(Historische ungarische)	1870
206/1,2	83,84	《葬礼前奏曲和葬礼进行曲》(Trauervorspiel und Traudrmarsch)	1885
207	87	《梦中,夜曲》(En reve,Nocturne)	1885
208	80	《凶兆,灾难》(Unstern:sinistre,disastro)	1880年以后

舞曲风格的钢琴曲

208a		华尔兹,A	1832年出版
209	32a	《华丽大华尔兹》(Grande valse di bravura,Le bal de Berne)	1836
210	33a	《忧郁圆舞曲》(Valse melancolique)	1839
211	34	《连德勒舞曲,A^{b}》(Landler)	1843
212	35	《令人喜爱的小华尔兹—彼得堡的回忆》(Petite Valse favorite,'Souvenir de Petersbourg')	1842

213	36	《即兴圆舞曲》、《三首随想曲—华尔兹》(Valse impromptu, Trois caprices — Valses)	约 1850
214/1,2,3	32b,33b,155	《三首随想圆舞曲》(Trois Caprices—Valses)	约 1850
214a	60b	《骑木马的佩雷特·纳波夫人》(Carousel de Mme Pelet—Narbonne)	1865—1881
215	37	《四首被遗忘的圆舞曲》(Quatre valses oubliees)	1881—1885
216	38	《第三梅菲斯特圆舞曲》(Third Mephisto Waltz)	1883
216a	60c	《无调性小品》(Bagatelle ohne Tonart—Bagatelle sans tonalite)	1885
217	39	《梅菲斯特波尔卡》(Mephisto Polka)	1883
218	40	《加洛普舞曲,a》	约 1841
219	41	《半音阶大加洛普舞曲》(Grand galop chromatique)	1838
220	42	《舞会加洛普》(Galop de bal)	约 1840
221	43	《华丽玛祖卡》(Mazurka brillante)	1850
222		(与 212 为同一作品)	
223	44	《两首波洛涅兹,c,E》	1851
224	46	《死神查尔达什》(Csardas macabre)	1881—1882
225	45	《两首查尔达什:1.快板,2.固执的查尔达什》(Two Csardas: 1. Allegro, 2. Csardas obstine)	1884—1886
226	47	《节日剧—前奏曲》(Festvorspiel — Prelude)	1856

227	48a	《节日进行曲—为纪念歌德诞辰100周年而作》(Festmarch zur Saekularfeier von Goethes Geburtstag)	1849
228	49	《致敬进行曲》(Huldigungsmarsch)	1853
229	50	《从山岩到海洋—德国凯旋进行曲》(Vom Fels Zum Meer, deutscher Siegesmarsch)	1853—1856
230	52	《彪罗—进行曲》(Bulow—Marsch)	1883
231	53	《匈牙利风格的英雄进行曲》(Heroischer Marsch im ungarischen Styl)	1840
232	54a	《第二匈牙利狂飙进行曲》(Seconde march hougroise Ungarischer Sturmmarsch)	1843
233	56	《匈牙利快速进行曲》(Ungarischer Geschwindmarsch—Magyar Gyors indulo)	1870
233a	56a	《凯旋进行曲》(Siegesmarsch—Marche triomphale)	约1870
233b	—	进行曲 e^b	1956年出版

根据民间音乐主题而作的钢琴曲

奥地利

233c		重新编号为S. 385a	

捷克

234	100	《Hussitenlied,根据J. Krov的旋律而作》	1840

英国

235	98	《上帝保佑女皇》(God Save the Queen)	1841

		法国	
236	93—4	两首小曲:《牧童的闲聊,贝亚恩的尚松》(Faribolo Pastour, Chanson du Bearn)	1844
237	95	《马赛曲》(La Marseillaise)	1872年出版
238	96	《钟声》(La cloche sonne)	约1850
239	97	《万岁,亨利四世》(Vive Henri IV)	约1870—1880
		德国	
240	99	《Gaudeamus igitur,音乐会自由改编曲》	1843
		匈牙利	
241	107	《两组匈牙利风格的作品》(为纪念而作, Zwei Satze ungarischen Charakters, Zum Andenken)	约1831—1837
242		《21首匈牙利主题与狂想曲》	1839—1847
	105a	匈牙利民间旋律(Magyar dallok—Ungarische National—melodien) no. 1—11	
	105b	匈牙利狂想曲(Magyar rhapsodiak—Rhapsodies hongroises) no. 12—17	
	105c	其他 no. 18—21	
243	105d	三首匈牙利民间旋律(Ungarische Nationalmelodien)	约1840
244	106	19首匈牙利狂想曲(19 Hungarian Rhapsodies)	
		no. 1,宣叙调风格的慢板,c#	1846
		no. 2,随想曲风格的慢板,c#	1847

		no. 3，行板，B^b	1853 年出版
		no. 4，柔板，高傲的，E^b	同上
		no. 5，英雄的—悲歌（Heroide — elegiaque），e	同上
		no. 6，适当的速度，D^b	同上
		no. 7，慢板，d	同上
		no. 8，随想曲风格的慢板，f#	同上
		no. 9，Pester Karneval，E^b	第一稿 1848 年、第二稿 1853 年出版
		no. 10，前奏曲，E	1853 年出版
		no. 11，随想曲风格的慢板，a	同上
		no. 12，忧愁的，c#	同上
		no. 13，保持的行板，a	同上
		no. 14，葬礼进行曲风格的慢板，f	同上
		no. 15，拉科奇进行曲（Rakoczy March），a	第一稿 1851 年、第二稿 1871 年出版
		no. 16，快板，a	1882
		no. 17，慢板，d	1882 年出版
		no. 18，柔板，c#	1885
		no. 19，慢板，d	1885
245	108	钢琴曲《5 首匈牙利民歌》（Funf ungarische Volkslieder）	1873
246	113	《Puszta — Wehmut — A Puszta keserve》	1880 年以后
		<u>意大利</u>	
247		重新编号为 S. 252a	

248	92	《拿坡里歌曲》(Canzone napolitana)	1842
		波兰	
249	101	《Glanes de Woronince》 1. 乌克兰叙事曲,杜姆卡(Ballade d'Ukraine,dumka), 2. 波兰旋律(Melodies polonaises), 3. 悲歌,杜姆卡(Complaintes,dumka)	1847—1848
		俄罗斯	
250	102	俄罗斯旋律两首(阿拉伯风格)(Deux melodies russes [Arabesques]):1. 夜莺(Le rossignol), 2. 流浪者之歌(Chanson bohemienne)	1842
251	104	《告别》(Abschied)	1885
		西班牙	
252	88	西班牙主题回旋曲"走私贩"(Rondeau fantastique sur un theme espagnol 'El contrabandista')	1836
252a	91	《罗马内斯卡》(La romanesca)	1839
253	89	根据西班牙曲调而作的大协奏幻想曲(Grosse Konzertfantasie uber spanische Weisen)	1845
254	90	《西班牙狂想曲》"西班牙福利亚舞曲和霍塔阿拉贡舞曲"(Rhapsodie espagnole, 'Folies d'Espagne et jota aragonesa')	约 1863

四手联弹钢琴曲

255	296	《节日波洛涅兹》(Festpolonaise)	1876
256	297	《"筷子"变奏曲》(Variation on 'Chopsticks')	1880

256a	—	《夜曲,E》(Notturno,E)	年代不详

两架钢琴曲

257	355	《根据门德尔松的无词歌而作的音乐会曲》(Grosses Konzerstuck uber Mendelssohns Lieder ohne Worte)	1834
258	356	《悲怆协奏曲》(Concerto pathetique)	1857年以前

钢琴与管弦乐队

120	453	《根据柏辽兹〈莱利奥〉主题而作的大幻想交响曲》(Grande fantaisie symphonique, on themes from Berlioz's Lelio)	1834
121	452	钢琴与弦乐队《诅咒》(Malediction)	约1840
122	454	《贝多芬〈雅典的废墟〉主题幻想曲》(Fantasie uber Motive aus Beethovens Ruinen von Athen)	约1848—1852
123	458	《匈牙利民歌主题幻想曲》(Fantasie uber ungarische Volksmelodien)	约1852
124	455	第一钢琴协奏曲,E^{b}	1849,1853,1856修订
125	456	第二钢琴协奏曲,A	1839,1849—1861修订
126	457	《死之舞》(Totentanz)	1849,1853,1859修订

钢琴改编曲

钢琴与乐队

365	—	独奏大协奏曲(Grand solo de concert,根据李斯特的作品S176改编)	约1850
366	459	《流浪者幻想曲》(Wandererfantasie,根据舒伯特的同名歌曲D760改编)	1852年以前
367	460	《华丽波洛涅兹》(Polonaise brillante)(根据威伯的作品op.72改编)	约1851

钢琴(自由改编曲和歌剧作品改编曲)

383a	—	《elaboration on Virag dal》根据 K. Abranyi 的作品改编	1881
384	115	《为一位圣彼得堡大师而作的玛祖卡》(Mazurka pour piano composee par un amateur de St Petersbourg)根据佚名作品改编	1842
384a	—	《变奏曲》(Variations on Tiszantuli szep leany》根据佚名作品改编	1846
385	116	《大幻想曲》(Grande fantaisie sur la tyrolienne de l'opera La fiancee)根据奥伯(Auber)歌剧《未婚妻》中的泰罗利安旋律改编	1829
385a	—	《泰罗利安旋律》来源同上	1856
386	117	《塔兰泰拉舞曲》(Tarantelle di bravura d'apres la tarantella de La muette de Portici)(根据奥伯的歌剧《波尔蒂契的哑女》中的塔兰泰拉舞曲改编)	1846
387	118	三首小曲,其中第二首根据奥伯歌剧《波尔蒂契的哑女》中的小步舞曲改编	年代不详
388	125	《土耳其随想曲》(Capriccio alla turca, from Die Ruinen von Athen)根据贝多芬《雅典的废墟》素材改编	1846
389	126	《幻想曲》根据贝多芬《雅典的废墟》素材改编	1865
390	129	《回忆》(Reminiscences des Puritains)根据贝利尼的歌剧《清教徒》片断作改编曲	1837
391	130	《引子与波洛涅兹》(Introduction et polonaise)根据贝利尼的歌剧《清教徒》素材改编	1840

392	131	《变奏曲——六天》(Hexameron)根据贝利尼歌剧《清教徒》中的进行曲改编	1837
393	132	《幻想曲》(Fantaisie sur des motifs favoris de l'opera La sonnambula)根据贝利尼歌剧《梦游女》中的主题改编	1839
394	133	《回忆》(Reminiscences de Norma)根据贝利尼的歌剧《诺尔玛》片断改编	1844
395	135	《固定乐思》(L'idee fixe: andante amoroso)根据柏辽兹《幻想交响曲》中的固定乐思改编	1833
396	141	《降福经与誓言》(Benediction et serment, deux motifs de Benvenuto Cellini)根据柏辽兹歌剧《本韦努托·切利尼》中的两个主题动机改编	1852
397	151	《回忆》(Reminiscences de Lucia di Lammermoor Based on the sextet)根据多尼采第歌剧《拉美莫尔的露齐亚》中的六重唱改编	1835—1836
398	152	《进行曲和谣唱曲》(Marche et cavatine de Lucie de Lammermoor)根据多尼采第的歌剧《拉美莫尔的露齐亚》素材改编	1835—1836
399	153	《波西利佩的夏夜》(Nuits d'ete a Pausilippe)根据多尼采第的作品改编	1838
400	154	《回忆》(Reminiscences de Lucrezia Borgia)根据多尼采第的歌剧《卢克雷齐娅·博尔贾》主题改编	1840
401	155	《华尔兹-随想曲》(Valse a capriccio, sur deux motifs de Lucia et Parisina)根据多尼采第的歌剧《露齐娅和帕里西纳》中的两个动机改编	1842

402	156	《葬礼进行曲》(Marche funebre de Dom Sebastien)根据多尼采第歌剧《唐·赛巴斯蒂安》改编	1844
403	157	《大进行曲的自由改编》(grande paraphrase de la marche)根据朱赛佩·多尼采第(Giuseppe Donizetti)的作品改编	1847
404	159	《哈罗!—猎人合唱和斯泰伊尔》(Halloh! Jagdchor und Steyrer, from Tony)根据厄恩斯特公爵(Duke Ernst of Saxe-Coburg-Gotha)的作品《托尼》改编	1849
405	160	《天鹅之歌和进行曲》(Schwanengesang and March from Hunyadi Laszlo)根据F.艾尔凯尔(F.Erkel)的歌剧《胡尼亚第·拉兹罗》改编	1847
405a	—	《变奏曲》(Variations on Pasztor Lakodalmas)根据L.菲斯特蒂克斯(L.Festetics)的作品改编	1858
406	164	《勇士进行曲》(Tscherkessenmarsch from Ruslan and Lyudmila)根据格林卡的歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》素材改编	1843
407	166	《圆舞曲》(Valse de I'opera Faust)根据古诺的歌剧《浮士德》中的圆舞曲改编	1861
408	167	《摇篮曲》(Les Sabeennes, berceuse from La reine de Saba)根据古诺的歌剧《示巴女王》素材改编	1865
409	169	《再见,梦乡》(Les adieux, reverie from Romeo et Juliette)根据古诺的歌剧《罗密欧与朱丽叶》改编	1867

409a	170	《回忆》(Reminiscences de La juive)根据阿莱维(Halevy)的歌剧《犹太女》改编	1835
410	219	《婚礼进行曲和艾尔维斯之舞》(Wedding March and Dance of the Elves from A Midsummer Night's Dream)根据门德尔松的《仲夏夜之梦》改编	1849—1851
411	220	《意大利人的晚会,六个游戏》(Soirees italiennes, six amusements)根据梅尔卡丹特(Mercadanate)的作品改编	1838
412	221	《大幻想曲》(Grande fantaisie sur des themes de I'opera Les Huguenots)根据梅耶贝尔的歌剧《胡格诺教徒》中的主题改编	1836
413	222	《回忆》(Reminiscences de Robert le diable: Valse infernale)根据梅耶贝尔的歌剧《恶魔罗勃》的地狱圆舞曲改编	1841
414	223	《先知》(Illustration du Prophete)根据梅耶贝尔的歌剧《先知》改编	1849—1850
415	224	《非洲女郎》(Illsstrations de L'africaine)根据梅耶贝尔的歌剧《非洲女郎》改编	1865
416	225	《修道士》(Le moine)根据梅耶贝尔的歌剧《修道士》改编	1841
417	227	《幻想曲》根据莫索尼(Mosonyi)的歌剧《Hongrois Szep Ilonka》改编	1865
418	228	《回忆》(Reminiscences de Don Juan)根据莫扎特的歌剧《唐·璜》改编	1841
419	230	《嬉游曲》(Divertissement sur la cavatine 'I tuoi frequenti palpiti' from Niobe)根据帕奇尼(Pacini)的歌剧《Niobe》改编	1835—1836

420	231	《钟声大幻想曲》(Grand fantasia de bravoure sur La clochette)根据帕格尼尼的b小调小提琴协奏曲主题改编	1831—1832
421	233	《行板终曲和进行曲》(Andante finale and March from Konig Alfred)根据拉夫的歌剧《国王阿尔弗莱德》改编	1853
421a	—	根据罗西尼的歌剧《科林斯之围》中的进行曲而作的变奏曲(Variations sur une marche du Siege de Corinth)	1830
422	234	《酒神节的小夜曲,大幻想曲》(La serenata e L'orgia, Grande fantaisie sur des motifs des Soirees musicales)根据罗西尼歌曲集中的素材改编	1835—1836
423	235	《阿尔卑斯山的田园曲》、《水手》(La pastorella dell'Alpi e Li marinari,2me fanataisie sur des motifs des Soirees musicales)根据罗西尼歌曲集《音乐晚会》中的动机改编的两首幻想曲	1835—1836
424	236	根据罗西尼歌曲集《音乐晚会》改编的12首乐曲,包括1. 诺言(La promessa),2. 划船比赛(La regata veneziana)3. 邀请(L'invito),4 . 乘贡多拉远足(La gita in gondola)5. 责备(Il rimprovero),6. 阿尔卑斯山的田园曲(La pastorella dell'Alpi),7. 启程(La partenza),8. 钓鱼(La pesca),9.《舞曲》(La danza),10.《小夜曲》(La serenata),11.《酒神节》(L'orgia),12.《水手》(Li marinari)	1835—1836
425	250	《匈牙利旋律》(Melodies hongroises, based on Divertissement a l'hongroise D818)根据舒伯特《匈牙利风格的嬉游曲》改编	1838—1839

426	251	《进行曲》根据舒伯特作品 D819 和 968b 改编	1846
427	252	《威尼斯的晚会》9 首随想华尔兹(Soiree de Vienne, 9 Valses caprices)根据舒伯特的作品改编	1852
428	258	《枯叶,悲歌》(Feuille morte,elegy)根据索里亚尼(Sorriano)的作品改编	约 1845
429	262	《波洛涅兹》(Polonaise from Eugene Onegin)根据柴科夫斯基歌剧《欧根·奥涅金》中的波洛涅兹舞曲改编	1880
430	263	《音乐会华尔兹》(Concert Waltz)根据维夫(J. Vegh)的作品改编	1889
431	264	《耶路撒冷的圣母玛利亚》(Salve Maria de Jerusalem, From I lombardi) 根据威尔第的歌剧《伦巴底人》改编	1848
431a	293	《音乐会自由改编曲》(Concert paraphrase on themes from Ernani)根据威尔第的歌剧《厄尔南尼》改编	1847
432	265	同上	1849 年以后
433	266	《上帝怜悯我》(Miserrere du Trovatore)根据威尔第的歌剧《游吟诗人》(Trovatore)改编	1859
434	267	《音乐会自由改编曲》(Paraphrase de concert)根据威尔第的歌剧《弄臣》(Rigoletto)改编	1859
435	268	《节日合唱和葬礼进行曲》(Coro di festa e marcia funebre)根据威尔第的歌剧《唐·卡洛斯》(Don carlos)改编	1867—1868
436	269	《祭祀舞蹈和终场二重唱》(Danza sacra e duetto final)根据威尔第的歌剧《阿伊达》(Aida)改编	1879

437	270	《羔羊经》(Agnus Dei de la Messe de Requiem)根据威尔第的《安魂弥撒》改编	1877
438	271	《回忆》(Reminiscences de Simone Boccanegra)根据威尔第的歌剧《西蒙·波卡内拉》改编	1882
439	272	《幻想曲》(Phantasiestuck on themes from Rienzi)根据瓦格纳的歌剧《黎恩济》改编	1859
440	273	《纺织合唱》(Spinning chorus from Der fliegende Hollander)根据瓦格纳的歌剧《漂泊的荷兰人》改编	1860
441	274	《叙事曲》根据瓦格纳的歌剧《漂泊的荷兰人》改编	1872
442	275	《唐豪瑟》(Tannhauser)根据瓦格纳的同名歌剧改编	1849
443	276	《朝圣者的合唱》(Pilgrims'Chorus from Tannhauser)根据瓦格纳的歌剧《唐豪瑟》改编	1861
444	277	《晚星之歌》(O du mein holder Abendstern)根据瓦格纳的歌剧《唐豪瑟》改编	1849
445	278	《两首小曲》根据瓦格纳的歌剧《罗恩格林》和《唐豪瑟》(Lohengrin and Tannhauser)改编	1852
446	279	《两首小曲》根据瓦格纳的歌剧《罗恩格林》(Lohengrin)改编	1854
447	280	《伊索尔德的爱之死》(Isoldens Liebestod from Tristan und Isolde)根据瓦格纳的歌剧《特利斯坦与伊索尔德》改编	1867

448	281	《在静静的炉火旁》(Am stillen Herd from Die Meistersinger)根据瓦格纳的歌剧《名歌手》改编	1871
449	282	《瓦尔哈拉城堡》(Walhall from Der Ring des Nibelungen)根据瓦格纳的歌剧《尼伯龙根的指环》改编	约 1876
450	283	《圣杯骑士进行曲》(Feierlicher Marsch zum heiligen Gral from Parsifal)根据瓦格纳的歌剧《帕西法尔》改编	1882
451	284	《幻想曲》(Fantasia on themes from Der Freischutz)根据威伯的歌剧《自由射手》改编	1840
452	285	《里拉琴与宝剑》(Leyer und Schwert)根据威伯的歌曲改编	1846—1847
453	286	《孤独》(Einsam bin ich ,nicht alleine from La preciosa)根据威伯的《普列彻欧萨》戏剧配乐改编	1848
454	287	《摇篮曲》(Schlummerlied von C. M. von Weber mit Arabesken)根据威伯的作品《阿拉伯风格曲》改编	1848
455	460	《华丽波洛涅兹》(Polonaise brillante)	约 1851
456	292	《华尔兹》(Valse d'Adele)根据济奇(G. Zichy)的作品改编	1877
458	294	以意大利歌剧风格的旋律改编的小曲(Piece based on Italian opratic melodies)	年代不详
459	—	同 S387	
460	295	《骑兵快速进行曲》(Kavallerie — Geschwindmarsch)	1883

钢琴缩编谱(piano scores)和改编曲

461	114	阿莱格里和莫扎特:《西斯廷教堂音乐》(A la Chapelle Sixtine)	1862
462	119	巴赫:六首前奏曲与赋格(管风琴改编曲)	1852
463	120	巴赫:幻想曲与赋格,g,bwv 542	1863
464	128	贝多芬:第五、六、七交响曲	1837
		第一、二、三、四、八、九交响曲	1863—1864
465	127	贝多芬:七重奏,op. 20	1841
466	121	贝多芬:《阿黛莱德》(Adelaide)op. 46	1839
467	122	贝多芬:《6 首属灵歌曲》(6 Geistliche Lieder)op. 48	1840
468	123	贝多芬:《为歌德诗歌谱写的歌曲 6 首》(6 Lieder von Goethe from opp. 75,83 and 84)	1849
469	124	贝多芬:《致远方的爱人》(An die ferne Geliebte)op. 98	1849
470	134,136	柏辽兹:《幻想交响曲》(第四乐章于 1864—5 修订)	1833
471	137	柏辽兹:《秘密法庭的法官》序曲(Overture des Francs—juges)	1833
472	138	柏辽兹:《哈罗尔德在意大利》(带有中提琴声部,Harold en Italie)	约 1836
473	139	柏辽兹:《哈罗尔德在意大利》中的《朝圣进行曲》(Marche des pelerins,from Harold en Italie)(1862 修订)	1836
474	140	柏辽兹:《李尔王》序曲(Ouverture du Roi Lear)	1836

475	142	柏辽兹:《小精灵的舞蹈》选自《浮士德的责罚》(Danse des Sylphes de La damnation de Faust)	约1860
476	142a	贝尔坦(L. Bertin):歌剧《艾斯美拉达》(Esmeralda)	1837
477	142b	贝尔坦:《玛索尔的咏叹调》(Air chante par Massol from Esmeralda)选自歌剧《艾斯美拉达》	1837
477a	—	贝尔坦:3首小曲,选自歌剧《艾斯美拉达》	1837
478	143	布尔哈科夫(Bulhakov):《俄罗斯加洛普》(Russischer Galopp)	1843
479	144	彪罗(Bulow):《但丁十四行诗:Dantes sonett "Tanto gentile e tanto onesta"》	1874
480	145	肖邦:《6首波兰歌曲》(6 chant polonais op. 74)	1874—1880
481	146	康拉迪(Conradi):《著名的茨冈波尔卡》(Le celebre Zigeunerpolka)	约1847
482	147	居伊(Cui):《塔兰泰拉舞曲》	1885
483	148	达尔戈梅斯基(Dargomizhsky):《塔兰泰拉舞曲》	1879
484	149	菲迪南·大卫(Ferdinand David):《Bunte Reihe op. 30》	1850
485	150	德绍(Dessauer):三首歌曲	1846
485a	157a	德莱塞克(F. Draeseke)《Der 1870 Schwur am Rutli	
486	158	艾格莱西和艾尔凯尔(Egressy and Erkel):《Szozat und Ungarischer Hymnus》	1869年以后
487	161	L. 菲斯特蒂克斯(L. Festetics):《西班牙小夜曲》(Spanisches Standchen)	1846

488	162	弗朗兹(Franz):《Er ist gekommen in Sturm und Regen》	1848
489	163	弗朗兹:12 首歌曲	1848
490	165	戈德施米特(A. von Goldschmidt):《爱情场景和幸运的枪弹》选自《七个死囚犯》(Liebesszene und Fortunas Kugel, from Die sieben Todsunden)	1880
491	168	古诺(Gounod):《圣赛西尔赞美歌》(Hymne a Sainte Cecile)	1866
492	171	赫尔贝克(Herbeck):《舞蹈瞬间》(Tanzmomente)	1869
493	172	胡梅尔(Hummel):七重奏 op. 74	1848
494	173	拉森(Lassen):《轻松—天国中我的灵魂》(Lose—Himmel meine Seele)	1861
495	174	拉森:《我的深深的孤独》(Ich weil in tiefer Einsamkeit)	1872
496	176	拉森:《为赫贝尔的〈尼伯龙根的指环〉以及歌德的〈浮士德〉所写的配乐选段》(Excerpts from incidental music to Hebbel's Nibelungen and Goethe's Faust)	1878—1879
497	175	拉森:《交响间奏曲—卡尔德隆的场景》(Symphonisches Zwischenspiel zu Calderons Schauspiel 'Uber allen Zauber Liebe')	1878—1879
498	177	莱斯曼(Lessmann):《3 首歌曲》选自沃尔夫(Wolff)的《唐豪瑟》(Tannhauser)	约 1882
499	191	李斯特:歌曲《圣弗朗西斯科的颂歌》(Cantico del sol di San Francesco)	1881

500	337	李斯特：宗教声乐作品《Excelsior!》(Prelude to Die Glocken des Strassburger Munsters)(为明斯特的斯特拉斯堡之钟而作的前奏曲)	约 1875
501	192	李斯特：宗教声乐作品《匈牙利加冕弥撒》(Hungarian Coronation Mass)中的两首小曲	1867
502	197	李斯特：《圣诞歌曲》第二集(Weihnachtslied II)	1864
503	196	李斯特：宗教声乐作品《Slavimo slavno slaveni!》	约 1863
504	193	李斯特：宗教声乐作品《圣母玛利亚》(Ave Maria)两首	约 1870
504a	—	李斯特：宗教声乐作品《苦路》(Via crucis)	
505	178	李斯特：声乐作品《到乡间去》(Zum Haus des Herrn ziehen wir)	
506	195	李斯特：宗教声乐作品《万福，海之星》(Ave maris stella)	约 1868
507	198	李斯特：《贝多芬康塔塔》的主题片段(Festkantate zur Enthullung des Beethoven—Denkmals in Bonn)	约 1847
508	199	李斯特：声乐作品《田园曲，割草人的合唱》(Pastorale, Schnitterchor)	1861
509	200	李斯特：声乐作品《Gaudeamus igitur》	1870
510	201	李斯特：声乐作品《英雄进行曲》(Marche heroique)	约 1848
511	202	李斯特：声乐作品《Geharnischte Lieder》	1861
512	179	李斯特：管弦乐曲《从摇篮到坟墓》(Von der Wiege bis Zum Grabe)	1881

513	180	李斯特:《玛格丽特》(Gretchen),《浮士德交响曲》(Eine Faust—Symphonie in drei Charakerbildern, after Goethe)第二乐章	1874
514	181	李斯特:管弦乐《勒瑙的浮士德的 2 个场景》(2 Episodes from Lenau's Faust)第二乐章:《乡村酒店中的舞蹈》(Der Tanz in der Dorfschenke),	1859—1860
515	182	李斯特:管弦乐曲《第二梅非斯特圆舞曲》(Second Mephisto Waltz)	1881
516	183	李斯特:管弦乐曲《三首葬礼进行曲》第一乐章《死亡》(Les morts)	1860
517	184	李斯特:管弦乐曲《塔索的凯旋葬礼进行曲》(Le triomphe funebre du Tasse)	1866
518	185	李斯特:管弦乐曲《万福,波罗尼亚》(Salve Polonia)	1863
519	186	李斯特:声乐改编曲《两首波兰舞曲》(2 Polonaises from Stanislaus)	1870s
520	187	李斯特:管弦乐曲《艺术家的行列》(Kunstlerfestzug zur Schillerfeier)	1857—1860
521	48b	李斯特:管弦乐曲《节庆进行曲》(Festmarsch zur Goethejubilaumsfeier)	1857
522	51	李斯特:管弦乐曲《节庆进行曲》(Festmarsch nach Motiven von E. H. zu S. —C. —G.)	约 1859
523	55	李斯特:管弦乐曲《匈牙利进行曲》(Ungarischer Marsch zur Kronungsfeier in Ofeu—Pest)	1870
524	54b	李斯特:管弦乐曲《匈牙利狂飙进行曲》(Ungarischer Sturmmarsch)	1875

525	188	李斯特:钢琴与乐队《死之舞》(Totentanz)	1860—1865
526	189	李斯特:小提琴与钢琴《婚礼喜歌》(Epithalam zu Eduard Remenyis Vermahlungsfeier)	1872
527	66b	李斯特:为小提琴、中提琴、大提琴和钢琴而写的《被遗忘的浪漫曲》(Romance oubliee)	1880
528	296	李斯特:钢琴四手联弹《节日波洛涅兹》(Festpolonaise)	1876
529	22	李斯特:管风琴曲《幻想曲与赋格》(Fantasia and Fugue on the Theme B—A—C—H)根据巴赫名字B—A—C—H	1871
530	190	李斯特:管风琴曲《教皇赞美歌》(L'hymne du pape)	约1864
531	209	李斯特:《歌曲集》中的6首歌曲,包括1.《罗累莱》,(Die Loreley S. 273/1)2.《莱茵河畔》(Am Rhein)3.《迷娘》,(Mignons)4.《从前有个国王》(Es war ein Konig in Thule),5.《从天国来的你》(Der du von dem Himmel bist),6.《金发的安焦林》(Angiolin dal biondo crin)	约1843
532	209	李斯特:歌曲《罗累莱》(Die Loreley S. 273/2)	1861
533	203	李斯特:歌曲《Il m'aimait tant》	约1843
534	213	李斯特:歌曲《Die zelle in Nonnenwerth,elegy》(挽歌)	约1843
535	204	李斯特:歌曲《Comment,disaient—ils》	约1847
536	210	李斯特:歌曲《当我入梦》(Oh! Quand je dors)	约1874

537	205	李斯特:歌曲《Enfant,si j'etais roi》	约 1847
538	206	李斯特:歌曲《S'il est un charmant gazon》	约 1847
539	207	李斯特:歌曲《墓旁的玫瑰》(La tombe et la rose)	约 1847
540	208	李斯特:歌曲《Gastibelza》	1847
541	211	李斯特:歌曲《爱之梦,三首夜曲》(Liebestraume,3 notturnos)	约 1850
542	212	李斯特:声乐作品《魏玛民歌》(Weimars Volkslied)	1857
542a	211a	李斯特:声乐作品《Ich liebe dich》	
543a	211a	李斯特:歌曲《Ungarns Gott》	1881
544	215	李斯特:歌曲《匈牙利国王之歌》(Ungarisches Konigslied)	1883
545	194	李斯特:歌曲《圣母玛利亚 IV》(Ave Maria IV)	1881
546	216	李斯特:歌曲《盲歌手》(Der blinde Sanger)	1878
547	217	门德尔松:《7 首歌曲》包括 1. 乘着歌声的翅膀(Auf Flugeln des Gesanges),2. 星期天之歌(Sonntagslied),3. 旅行之歌(Reiselied),4. 新情人(Neue Liebe),5. 春之歌(Fruhlingslied),6. 冬之歌(Winterlied),7. 苏莱伊卡(Suleika)	1840
548	218	门德尔松:《航行》(Wasserfahrt)	1848
549	226	梅耶贝尔:《节日进行曲》为席勒诞辰 100 周年而作(Festmarch zu Schillers 100jahriger Geburtsfeier)	1860
550	229	莫扎特:《安魂曲》中的两个段落	1865

551	232	佩济尼(Pezzini):《玛祖卡:Una stella amica》	
552	237	罗西尼:歌剧《威廉·退尔》序曲(Ouverture de l'opera Guillaume Tell)	1838
553	238	罗西尼:1.《圣母悼歌》中的咏叹调(Air du Stabat mater),2.《慈悲》(La charite)	1848
554	239	鲁宾斯坦(Rubinstein):两首歌曲 1.《O!wenn es doch immer so bliebe》,2.《Der Asra》	1881 —1884
554a	239a	鲁宾斯坦:《练习入门》(Introduction to Study,C)	
555	240	圣桑(Saint — Saens):《死神之舞》(Danse macabre)	1876
556	241	舒伯特:《玫瑰》(Die Rose D745)	1833
557	242	舒伯特:《Lob der Tranen》	1837
558	243	舒伯特:12 首歌曲,包括 1.《欢迎你》(Sei mir gegrusst),2.《水上吟》(Auf dem Wasser zu singen),3.《你是安宁》(Du bist die Ruh),4.《魔王》(Erlkonig),5.《平静的海洋》(Meeresstille),6.《年轻修女》(Die junge Nonne),7.《慕春》(Fruhlingsglaube),8.《纺车旁的玛格丽特》(Grechen am Spinnrade),9.《小夜曲"听,听,云雀"》(Standchen 'Horch, horch! die Lerch'),10.《永恒的爱》(Rastlose Liebe),11.《流浪者》(Der Wanderer),12.《爱伦之歌》(Ellens Gesang III)	1837 —1838
559	244	舒伯特:合唱曲《游艇手》(Gondelfahrer)	1838

560	245	舒伯特:《天鹅之歌》中的 14 首歌曲(Schwanengesang)包括 1.《城市》(Die Stadt),2.《渔家女》(Das Fischermadchen),3.《驿站》(Aufenthalt),4.《在海滨》(Am Meer),5.《告别》(Abschied),6.《在远方》(In der Ferne),7.《小夜曲》(Standchen),8.《她的肖像》(Ihr Bild),9.《春天的想望》(Fruhlingssehnsucht),10.《爱的信使》(Liebesbotschaft),11.《阿特拉斯》(Der Atlas),12.《幻影》(Der Doppelganger),13.《信鸽》(Die Taubenpost),14.《战士的预感》(Kriegers Ahnung)	1838—1839
561	246	舒伯特:《冬之旅》(Winterreise)中的 12 首歌曲,包括 1.《晚安》(Gute Nacht),2.《虚幻的太阳》(Die Nebensonnen),3.《勇气》(Mut),4.《邮车》(Die Post),5.《冻僵》(Erstarrung),6.《泪河》(Wasserflut),7.《菩提树》(Der Lindenbaum),8.《老艺人》(Der Leiermann),9.《迷惘》(Tauschung),10.《旅店》(Das Wirtshaus),11.《风雨的早晨》(Der sturmische Morgen),12.《在村中》(Im Dorfe)	1839
562	247	舒伯特:《属灵歌曲》(Geistliche Lieder)	1840
563	248	舒伯特:《6 首歌曲》包括 1.《Lebewohl》,2.《少女的哀叹》(Des Madchens Klage),3.《Das Zugenglocklein》,4.《干枯的花》(Trockne Blumen),5.《忍不住》(Ungeduld),6.《鳟鱼》(Die Forelle)	
564	248	舒伯特:《鳟鱼》(第二版本)	1846

565	249	舒伯特:《美丽的磨房姑娘》(Muller-lieder),包括 1.《流浪》(Das Wandern),2.《磨工与小溪》(Der Muller und der Bach),3.《猎人》(Der Jager),4.《可爱的颜色》(Die bose Farbe),5.《何处去?》(Wohin?),6.《忍不住》(Ungeduld)	
566	253	舒曼:《献词》(Widmung)	1848
567	255	舒曼:2 首歌曲,包括 1.《在阳光下》(An den Sonnenschein),2.《红玫瑰》(Dem roten Roslein)	1861
568	256	舒曼:《春夜》(Fruhlingsnacht)	1872
569	257	舒曼和克拉拉:《罗伯特和克拉拉·舒曼的歌》共 10 首	
570	259	舒曼:《普罗旺斯歌曲》(Provenzalisches Lied)	1881
571	259	施波尔(Spohr):浪漫曲《玫瑰》(Die Rose,romance)	1876
572	260	萨巴蒂(Szabady)改编的管弦乐曲:马斯涅的《Revive Szegedin》和《匈牙利进行曲》	1879
573	261	赛辰伊(I. Szechenyi):《Bevezetes es magyar indulo-Einleitung und ungarischer Marsch》	1879
573a	—	提林德里(P. A. Tirindelli):《第二玛祖卡变奏曲》	1880
574	288	威伯:歌剧《奥伯龙》(Oberon)	1843
575	289	威伯:歌剧《自由射手》(Der Freischutz)	1846
576	290	威伯:《欢庆序曲》(Jubelouverture)	1846
577	291	威尔霍斯基(M. Wielhorsky):浪漫曲《我爱你》(Ljubila ja 'I love you' romance)	1843

四手联弹钢琴改编曲(除去他人的作品,均为李斯特本人作品改编曲):

577a	—	J. 菲尔德(J. Field):《夜曲》(Nocturnes)1—9,14,18 以及《田园夜曲,E》(Nocturne pastorale,E)	
578	334	清唱剧《伊丽莎白》(Elisabeth)中的四首小曲	约 1866
579	335	清唱剧《基督》(Christus)中的管弦乐段落	1866—1873
580	337	《Excelsior!》(Prelude to Die Glocken des Strassburger Munsters)(为明斯特的斯特拉斯堡之钟而作的前奏曲)	约 1875
581	338	《匈牙利加冕弥撒》中的《降福经》和《奉献经》(Benedictus and Offertorium from the Hungarian Coronation Mass)	1869
582	350	宗教声乐作品《纯洁无罪,神的羔羊》(O Lamm Gottes,unschuldig)	1878—1879
583	339	宗教声乐作品《苦路》(Via Crucis)	1878
584	340	《节日康塔塔》波恩的贝多芬艺术节而作(Festkantate zur Enthullung des Beethoven—Denkmals in Bonn)	1845
585	341	世俗声乐作品《田园曲》(Pastorale 'Schnitterchor')	1861
586	342	世俗声乐作品《Gaudeamus igitur》	1870—1872
587	343	世俗声乐作品《英雄进行曲》(Marche heroique)	约 1848
588	344	世俗声乐作品《魏玛民歌》(Weimars Volkslied)	1857
589	315	交响诗《山间所闻》(Ce qu'on entend sur la montagne "Bergsymphonie")	1874

590	316	交响诗《塔索》(Tasso)	约 1858
591	317	交响诗《前奏曲》(Les preludes)	约 1858
592	318	交响诗《奥菲欧》(Orpheus)	约 1859
593	319	交响诗《普罗米修斯》(Prometheus)	约 1858
594	320	交响诗《马捷帕》(Mazeppa)	1874
595	321	交响诗《节庆的声音》(Festklange)	1854—1861
596	322	交响诗《匈牙利》(Hungaria)	1874
597	323	交响诗《哈姆雷特》(Hamlet)	1874
598	324	交响诗《从摇篮到坟墓》(Von der Wiege bis zum Grabe)	1881
599	325	管弦乐《勒瑙的浮士德的 2 个场景》(2 Episodes from Lenau's Faust)	1861—1862
600	326	管弦乐《第二梅菲斯特圆舞曲》(Second Mephisto Waltz)	1881
601	327	管弦乐《葬礼进行曲》第一乐章《死亡》(Les morts)	1860
602	328	管弦乐《葬礼进行曲》第二乐章《夜》(La Notte)	1866
603	329	管弦乐《塔索的凯旋葬礼进行曲》(Le triomphe funebre du Tasse)	1866
604	330	管弦乐《万福,波罗尼亚》(Salve Polonia)	1863
605	331	管弦乐《艺术家的行列》(Kunstlerfestzug zur Schillerfeier)	1859
606	302	管弦乐《节庆进行曲》(Festmarsch zur Goethejubilaumsfeier)	1858
607	303	管弦乐《节庆进行曲》(Festmarsch nach Motiven von E. H. zu S. —C. —G.)	1859

608	310	管弦乐《拉科齐进行曲》(Rakoczy March)	1870
609	306	管弦乐《匈牙利进行曲》(Ungarischer Marsch)	1870
610	305	管弦乐《匈牙利狂飙进行曲》(Ungarischer Sturmmarsch)	1875
611	332	小提琴与钢琴的《婚礼喜歌》(Epithalam)	1872
612	333	小提琴、钢琴、竖琴和簧风琴的《哀歌》(Elegie)	1874
613	307	《圣诞树，12 首》(Weihnachtsbaum)(各小曲标题见 S186)	约 1876—1882
614	313	《纪念裴多菲》(Dem Andenken Petofis)(见 S 195)	1877
615	298	《华丽大华尔兹》(Grande valse di bravura)(见 S 209)	1836
616	299	《半音阶大加洛普舞曲》(Grand galop chromatique)(见 S219)	1838
617	301	《死神查尔达什》(Csardas macabre)(见 S224)	1882
618	300	《两首查尔达什》之二:《固执的查尔达什》(Csardas obstine)(见 S225/2)	1884—1886
618a	—	《从山岩到海洋—德国凯旋进行曲》(Vom Fels Zum Meer)(见 S229)	
619	304	《彪罗—进行曲》(Bulow—Marsch)(见 S230)	约 1883
620	308	《Hussitenlied》(见 S234)	1840
621	309	6 首匈牙利狂想曲(19 Hungarian Rhapsodies)(见 S244/14，12,6,2,5,9)	1874
622	311	匈牙利狂想曲(见 S244/16)	1882

623	312	匈牙利狂想曲(S 244/18)	1885
623a	—	匈牙利狂想曲(见 S244/19)	
624	314	管风琴曲《幻想曲与赋格》(Fantasie und Fuge,以梅耶贝尔的歌剧《先知》中的合唱旋律为主题)(见 S259)	1850
625	336	管风琴曲《教皇赞美歌》(Der Papsthymnus)(见 S261)	约 1865
626	345	歌曲《匈牙利国王之歌》(Ungarischer Konigslied)(见 S340)	约 1884
627	348	《幻想曲》(Fantaisia,on themes from La sonnambula)根据贝利尼歌剧《梦游女》中的主题改编(见 S393)	约 1852
628	349	《降福经和誓言》(Benediction et serment,deux motifs de Benvenuto Cellini)根据柏辽兹歌剧《本韦努托·切利尼》改编(见 S396)	1852
628a	—	《进行曲和谣唱曲》(Marche et cavatine de Lucie de Lammermoor)根据多尼采第的歌剧《拉美莫尔的露齐亚》素材改编(见 S398)	1835—1836
628b	—	艾格莱西和艾尔凯尔(Egressy and Erkel):《 Szozat und Ungarischer Hymnus》(见 S486)	1873
629	351	《勇士进行曲》(Tscherkessenmarsch)根据格林卡的歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》素材改编(见 S406)	1843
630	352	《回忆》(Reminiscences de Robert la diable)根据梅耶贝尔的歌剧《恶魔 罗勃》的地狱圆舞曲改编(见 S413)	1841
631	353	《行板终曲和进行曲》(Andante finale and March from Konig Alfred)根据拉夫的歌剧《国王阿尔弗莱德》改编(见 S421)	1853

632	354	舒伯特《四首进行曲》(根据李斯特的管弦乐版本改编)(见 S363)	1860 年以后
633	346	《西斯廷教堂音乐》(A la Chapelle Sixtine)(见 S461)	约 1865
634	347	贝多芬：七重奏,op. 20 (见 S465)	约 1841
634a	352a	莫扎特：《柔板》(选自歌剧《魔笛》)	

两架钢琴曲

635	357	交响诗《山间所闻》(Ce qu'on entend sur la montagne "Bergsymphonie")	约 1854—1857
636	358	交响诗《塔索》(Tasso)	约 1854—1856
637	359	交响诗《前奏曲》(Les preludes)	约 1854—1856
638	360	交响诗《奥菲欧》(Orpheus)	约 1854—1856
639	361	交响诗《普罗米修斯》(Prometheus)	约 1855—1856
640	362	交响诗《马捷帕》(Mazeppa)	1855
641	363	交响诗《节庆的声音》(Festklange)	约 1853—1856
642	364	交响诗《英雄进行曲》(Heroide funebre)	约 1854—1856
643	365	交响诗《匈牙利》(Hungaria)	约 1854—1861
644	366	交响诗《哈姆雷特》(Hamlet)	约 1858—1861
645	367	交响诗《匈奴之战》(Hunnenschlacht)	1857
646	368	交响诗《理想》(Die Ideale)	1857—1858
647	369	交响乐《浮士德》(Eine Faust—Symphoie)	1856
648	370	交响乐《但丁—神曲》(Eine Symphonie zu Dantes Divina commedia)	约 1856—1859
649	371	《贝多芬〈雅典的废墟〉主题幻想曲》(Fantasia on themes from Beethoven's Die Ruinen von Athen)	1852 年以后

650	372	第一钢琴协奏曲(见 S124)	1853
651	373	第二钢琴协奏曲(见 S125)	1859
652	374	《死之舞》(Totentanz)(见 S126)	1859 年以后
653	375	舒伯特《流浪者幻想曲》(Wandererfantasie)(见 S366)	1851 年以后
654	377	《变奏曲——六天》(Hexameron)根据贝利尼歌剧《清教徒》中的进行曲改编(见 S392)	1837 年以后
655	378	《回忆》(Reminiscences de Norma)根据贝利尼的歌剧《诺尔玛》片断改编)(见 S394)	1841 年以后
656	379	《回忆》(Reminiscences de Don Juan)根据莫扎特的歌剧《唐·璜》改编(见 S418)	1841 年以后
657	376	贝多芬:第九交响曲	约 1851

管弦乐作品

92	412	交响诗《山间所闻》(Ce qu'on entend sur la montagne "Bergsymphonie"又译作"山岳交响曲")	1848
96	413	交响诗《塔索:悲叹与胜利》(Tasso: lamento e trionto)	1849
97	414	交响诗《前奏曲》(Les Prelues)	1848
98	415	交响诗《奥菲欧》(Orpheus)	1853—1853
99	416	交响诗《普罗米修斯》(Prometheus)	1850—1851
100	417	交响诗《玛捷帕》(Mazeppa)	1851
101	418	交响诗《节庆的声音》(Festklange)	1853
102	419	交响诗《英雄的葬礼》(Heroide funebre)	1854

103	420	交响诗《匈牙利》(Hungaria)	1854
104	421	创作交响诗《哈姆雷特》(Hamlet)	1858
105	422	交响诗《匈奴之战》(Hunnenschlacht)	1857
106	423	交响诗《理想》(Die ldeale)	1857
107	424	管弦乐曲《从摇篮到坟墓》(Von der Wiege bis Zum Grabe-Du berceau jusqu'a la bombe)	1881—1882
108	425	《浮士德交响曲》(Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern, after Goethe)	1857
109	426	《但丁交响曲》(Eine Symphonie zu Dantes Divina commedia)	1855—1856
110	427	管弦乐《勒瑙的浮士德的 2 个场景》(2Episodes from Lenau's Faust): 1.《夜骑》(1. Der nachtliche Zug), 2.《乡村酒店中的舞蹈,即第一梅菲斯特圆舞曲》(2. Der Tanz in der Dorfschenke, First Mephisto Waltz)	1861
111	428	管弦乐曲《第二梅菲斯特圆舞曲》(Second Mephisto Waltz)	1880—1882
112	429	管弦乐曲《三首葬礼进行曲之一》(Trois odes funebres 1)	1860
112	429	管弦乐曲《三首葬礼进行曲之二》(Trois odes funebres ll)	1863
112	429	管弦乐曲《三首葬礼进行曲之三》(Trois odes funebreslll)	1865—1866
113	430	管弦乐曲《万福,波罗尼亚》(Salve Polonia)	1863
114	432	管弦乐曲《艺术家的行列》(Kunstlerfestzug zur Schillerfeier)	1857

115	433	管弦乐曲《节庆进行曲》(Festmarsch zur Goethejubilaumsfeier)	1849
116	436	管弦乐曲《节庆进行曲》(Festmarsch nach Motiven von E. H. zu S. -C. -G.)	1857
117	439	管弦乐曲《拉科齐进行曲》(Rakocz March)(改编自同名钢琴曲)	1865—1866
118	438	管弦乐《匈牙利进行曲》(Ungarischer Marsch)	1869—1871
119	437	管弦乐作品《匈牙利狂飙进行曲》(Ungarischer Sturmmarsch)	1875

室内乐作品

127	461	二重奏鸣曲(Duo sonata),小提琴与钢琴(以肖邦的《玛祖卡》op. 6 no. 2 为基础而作)	约 1832—1835
128	462	《小提琴与钢琴二重协奏曲 6 首》	1837
129	466	小提琴与钢琴的《婚礼喜歌》(Epithalam zu E)	1872—1874
130	471	小提琴、钢琴、竖琴和簧风琴的《哀歌》(Elegie)	1872—1874
131	472	小提琴、大提琴和钢琴的《哀歌》(Zweite Elegie)	1877
132	467	为小提琴、中提琴、大提琴和钢琴而写的《被遗忘的浪漫曲》(Romance oubliee)	1880—1882
133	475	为 4 把小提琴作《摇篮曲》(Die Wiege)	1880—1882
134	468	为小提琴、大提琴和钢琴作《葬礼小船》(La lugubre gondola)	1880—1882
135	474	为弦乐四重奏组和竖琴作《在瓦格纳墓前》(Am Grabe Richard Wagner)	1883—1884

声乐作品(部分)

2	477	清唱剧《圣伊丽莎白传奇》(Die Legende von der Heiligen Elisabeth)	1857—1862
3	478	清唱剧《基督》(Christus)	1862—1867
4	479	清唱剧《阿西西的圣方济的圣歌》(Cantico del Sol di S. Francesco d'Assisi)	1862
8	485	男声四部合唱《弥撒》	1848
9	484	《格兰庄严弥撒》(Missa solemnis zur Einweihung der Basilika in Gran)	1855
10	486	《合唱弥撒曲》(Missa choralis)	1865
11	487	《匈牙利加冕弥撒》(Hungarian Coronation Mass)	1867
12	488	男声合唱《安魂曲》(Requiem)	1867—1868
15a	491	宗教作品《诗篇第116篇》(Psalm 116)	1869
20	496	合唱《圣母颂》	1846
21	518	合唱《我们的天父》(Pater noster Ⅱ)	1846
22	520	合唱《我们的天父 Ⅳ》(Pater noster Ⅳ)	1850
27	533	合唱《感恩赞》(Te Deum I)	1859
29	519	合唱《我们的天父》(Pater noster I)	1861
30	526	《应答合唱和交替圣歌》(Responses and antiphons)	1860
50	72	宗教作品,包括《12首古老的德国宗教歌曲》(Zwolf alte deutsche geistliche Weisen)	1878—1879

53	534	为独唱、合唱和管风琴而作《苦路，对14幅耶稣受难像的音乐描绘》(Viacrucis,les 14 stations delacroix)	1878—1879
67	537	《贝多芬康塔塔》(Festkantate zur Enthullung des Beethoven-Denkmals in Bonn)	1845
83	553	康塔塔《匈牙利 1848》(Hungaria 1848)	1848

李斯特作品录音制品
（CD唱片）

钢琴作品

《旅游岁月》第一集

演奏：克丽达（France Clldat） DECCA 417245-2

第二集

演奏：布兰德尔（Alfred Brendel） PHILIPS 6500420

第三集

演奏：普莱特涅夫（Mlkhal Pletnev）

OLYMPIA DIG OCD 172

《旅游岁月》第一、二、三集（全集）

演奏：贝尔曼（Lazar Berman） DG437 206-2 3CD

《超级练习曲》

演奏：贝尔曼（Lazar Berman） MELODIYA 74321 25180 2

演奏：席夫（Andras Schlff）

EMI 7 691 11

《b 小调钢琴奏鸣曲》

演奏：阿格里奇（Martha Argerich） DG 2530 193

演奏：齐默尔曼(Krystian Zimmermann)　　DG 431 780-2

《b 小调钢琴奏鸣曲》、第二叙事曲、《安慰》NO. 2、《梅菲斯特圆舞曲》

演奏：霍洛维茨(Vladimir Horowitz)　　RCA 09026-61415-2

钢琴小曲集：包括《流浪者幻想曲》(根据舒伯特原作改编)、《爱之梦》NO. 3、《在泉水旁》(选自〈旅游岁月〉之〈瑞士游记〉)、《彼特拉克第104十四行诗》、《但斯泰别墅之泉》(选自〈旅游岁月〉第三集)、《鳟鱼》、《水上吟》(根据舒伯特歌曲改编)、《侏儒的轮舞》、《叹息》、《塔兰泰拉舞曲》

演奏：波莱特(J. Bolet)伦敦爱乐乐团　指挥：索尔蒂

DECCA 425 689-2

《匈牙利狂想曲》第1—16首(包括《西班牙狂想曲》)

演奏：契夫拉(Georges Cziffra)　　EMI CZS 7 67888 2

《匈牙利狂想曲》选集(包括《固执的查尔达什》)

演奏：布伦德尔　　anguard OVC 4024

《匈牙利幻想曲》

钢琴：切尔卡斯基 柏林爱乐乐团 指挥：卡拉扬 DG 415 962-2

第一和第二钢琴协奏曲(包括 钢琴与乐队《死之舞》)

演奏：布兰德尔(Alfred Brendel)　伦敦爱乐乐团　指挥：海廷克　　PHLIPS PSL 426 637-2

第一钢琴协奏曲

演奏：阿格里奇(Martha Argerich) 伦敦交响乐团 指挥：阿巴多　　DG 415 062-2

演奏：齐默尔曼(Krystian Zimmermann)波士顿交响乐团 指挥：小泽征尔　　DG DIG 423 571-2

第二钢琴协奏曲

演奏：里赫特(Svitoslav Richter) 伦敦交响乐团 指挥：康德拉申　　PHILIPS UNIVERSO 6580 071

演奏：齐默尔曼（Krystian Zimmermann）波士顿交响乐团 指挥：小泽征尔 DG DIG 423 571-2

演奏：贾尼斯（Byron Janis）莫斯科爱乐乐团 指挥：康德拉申 PHILIPS 432 002-2

演奏：Hanae Nahajima 纽伦堡爱乐乐团 指挥：Othmar M. F. Maga EVERYMAN EVCD 6

柏辽兹《幻想交响乐》钢琴改编版

演奏：比莱特（Idil Biret） NAXOS 8.550725

管弦乐作品

交响诗全集 演奏：伦敦爱乐乐团 指挥：海廷克 PHILIPS 438 751-2 428 754-2

交响诗《前奏曲》、《塔索》、《普罗米修斯》、《第一梅菲斯特圆舞曲》

演奏：伦敦爱乐乐团 指挥：索尔蒂 DECCA 417 513-2

交响诗《前奏曲》、《英雄的葬礼》、《奥菲欧》

演奏：维也纳爱乐乐团 指挥：富尔特温格勒 Angel WF 60038

《浮士德交响曲》演唱：布莱斯勒（Charles Bressler） 合唱艺术协会

纽约爱乐乐团 指挥：伯恩斯坦 SONY SMK 47570

《浮士德交响曲》演奏：阿姆斯特丹音乐厅管弦乐团 指挥：多拉蒂 PHILIPS 7654 089

管弦乐曲集：包括交响诗《前奏曲》、《玛捷帕》、《塔索的悲伤与胜利》、管弦乐版本

《匈牙利狂想曲》NO。2，4，5

演奏：柏林爱乐乐团 指挥：卡拉扬 DG 415 628-2

管弦乐《匈牙利狂想曲》

演奏：柏林爱乐乐团 指挥：卡拉扬 DG 419 862-2

声乐作品

艺术歌曲集演唱:费舍尔-迪斯考(Fischer-Dieskau)

钢琴伴奏:巴伦伯伊姆(Barenboim)DG 2740 254

《匈牙利加冕弥撒》

演唱演奏:布达佩斯加冕教堂合唱团、乐团　指挥:费伦奇克

DG 2543 802